UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM

Ukrainian Museum-Archives of Cleveland
Displaced Persons Camp Rare Book Collection

Item in Public Domain or an Orphan Work:

The United States Holocaust Memorial Museum Library respects the copyright and other intellectual property rights associated with the materials in its collection and makes good faith efforts to locate copyright owners. According to the Library's knowledge, the Library may make this title publicly available for reasons including but not limited to: the title is in the public domain or the title is an orphan work for which no current copyright holder can be identified. If you hold an active copyright to this work – or if you know who does – please contact the USHMM Library by phone at 202-479-9717, or by email at reference@ushmm.org.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

На правах рукопису

Курс ч. 84

Українська культура

Курс лекцій

за редакцією

Проф. Дмитра Антоновича

УТГІ

Регенсбург 1947 Берхтесґаден

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

На правах рукопису

Курс ч. 84

Українська культура

Курс лекцій

за редакцією

Проф. Дмитра Антоновича

УТГІ

Реґенсбурґ 1947 Берхтесґаден

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙ - АРХІВ, Inc.
Клівленд.
Головн. Інвентар ч. 22500

Всі права застережені
Copyright by Ukrainian Technical Husbandry Institute
in Regensburg

В С Т У П.

Проф. Дмитро А н т о н о в и ч.

Починаючи курс української культури, треба насамперед умовитися, що ми розуміємо під словом к у л ь т у р а. Це тим більше необхідно, що під словом культура в різних випадках криється різний зміст. В широкому розумінні цього слова культурою вважають все, що має людина чи громада людей не від природи, а вже від власного розуму і власної творчости, як в царині матеріяльній, так і духовній, в царині громадського життя, звичаїв та обіходу. Так, коли людина не дере й не їсть сирого м'яса іншої тварини, але раніше те м'ясо зварить чи спече, то така людина стоїть щодо своєї культурности на кілька щаблів вище від людини, що ще не почуває потреби варити або пекти м'ясо перед його споживанням. Так само щодо вживання знаряддя: людина, що має бодай крем'яний ніж є культурнішою від людини, що вживання ножа собі ще не засвоїла. Далі, людина, що має ножа металевого, є культурнішою від людини, що не дійшла до вживання металю. Людина, що бодай мотикою колупає землю, є культурнішою від людини, що до найпримітивнішого хліборобства ще не дійшла. Людина, що має вже соху для оранки землі, є культурнішою від людини, що колупає землю мотикою, а плуг є ознакою ще вищого щабля культурности. Дальший розвиток культури приводить до все складніших систем плугів і, нарешті, до трактора, як найвищого осягнення модерної хліборобської культури. Так само в царині суспільного життя: чим культурніша людина, тим вона витворює ширшу організацію співжиття з іншими людьми. Людина, що витворила вже родинну організацію й живе в родинному укладі, є культурнішою від людини, що до організації родини не дійшла; ще культурніший стан людини, яка живе в організації що охоплює й об'єднує ціле плем'я людей і т.д. аж до найбільшої організації, яку знає найкультурніша людина, а саме держави. Зрештою і сучасна держава вже часто не задовольняє найкультурніших людей і вони мріють про інші удосконаленіші форми держави і навіть про таку організацію цілого людства, при якій держава була б непотрібна; але конкретизувати ці мрії та змагання і їх здійснити людина в сучасному найвищому стані культури ще не може.

Таким чином, культуру в широкому розумінні цього слова мають в наші часи, певно, всі люди - від найпримітивніших канібалів /людоїдів/ до найбільш культурно розвинених народів; тільки рівень культури в них дуже різний: одні мають культуру примітивну, другі знову мають культуру високо розвинену. Але такого широкого розуміння слова культура додержуються хиба історики примітивних культур, дослідники ґенетичної соціології, тощо. Натомість в загальному вжитку є звичай вживати поняття культури і цим словом зазначати ту культуру, яка стоїть на певному ступені розвою. В цьому стислому розумінні культурними звуться лише ті народи, що стоять на в и щ о м у щаблі культурного розвитку, в відміну від народів з примітивною культурою, яких називають на-

родами н е к у л ь т у р н и м и.

Як не є вигідно зужувати межі наукового поняття, щоб його краще охопити й конкретизувати, але з такого обмеженого розуміння терміну культура виникають і певні незручності, бо не дається точно усталити, з якого саме щабля культурного розвитку треба вважати народ культурним, а всі народи, що стоять нижче цього ступня - некультурними. Себто, де проходить та межа, що ділить народи культурні від некультурних? Точної відповіді на це питання дати ледве чи можна, тим більш, що не в усіх народів однаково розвиваються всі галузі культури. В одних більше розвинена культура матеріяльна, а відстає культура духова, в других і матеріяльна і духова культури випереджують розвій культури суспільної і т.п. Отже, зовсім точного розмежування між народами культурними й некультурними зробити не можна. Але, не претендуючи на точність і добре розумівчи багато вад пропонованого критерія, все ж для зручности можемо запропонувати вважати за культурні ті народи,що мають п и с ь м о в своїй мові та це письмо вживають, і навпаки - за некультурні народи тоді вважатимемо ті народи, що свого письма або зовсім не мають, або те письмо для них чужинці зробили, але в самого народу це письмо у вжиток ще не ввійшло. Проте і це конкретне визначення часто на ділі може стати і неконкретним і не точним, а іноді й невідповідним. На щастя, для нас це не грає великої ролі, бо який би критерій не покласти, то український народ все буде не тільки народом культурним, але народом дуже старої і дуже високо розвиненої культури.

Зате нас заскакує інша трудність. У культурних народів культура безмежно розвивається. Як культура матеріяльна, так і духова і суспільна широко розгалужуються, і кожна галузь розвивається так далеко, що для дослідження її потрібна окрема наукова дисципліна. Так у культурі матеріяльній дослідження народнього житла, промислового знаряддя, засобів сполучення, одягу, будування, оздоб, мистецтва, тощо дають стільки матеріялу, що для вивчення цього матеріялу народжуються цілі окремі самостійні науки, які мають своїм завданням досліджувати розвій промислу, розвій мистецтва декораційного та пластичного тощо. В культурі духовій розвій думки, вірувань і релігії, розвій освіти і всіх просвітних знарядь, розвій творчости словесної та музичної і т.д. дають зміст знову для багатьох окремих наук, як історія філософії, історія релігії, або історія церкви, історія освіти, історія мови, історія літератури, історія музики і т.д. В культурі суспільній організація громадська і відносини між громадянами політичні, економічні, громадські дають зміст для цілого ряду правничих та суспільних наук як історія держави і державне право, цивільне право, церковне право, історія господарства, політична економія іт.д. Не тяжко спостерегти, що й основні галузі культури, як матеріяльна, духова та суспільна, розгалужуючись, переплітаються між собою і деякі науки, досліджуючи свій предмет, не можуть відділити від себе, наприклад, виявів культури духової й матеріяльної, або матеріяльної і суспільної: так, історія мистецтва, досліджуючи пластичне мистецтво, ніби стоїть в ділянці матеріяльної культури, але розвій пластичного мистецтва є разом з тим і розвоєм ідей, думок, понять часто зовсім не матеріяльних, а розвій таких галузей мистецтва як тонічне, поезія, музика вже вповні сягає в сферу культури духової. Так само і такі науки як історія господарства та політична економія сягають і в сферу суспільної культури й культури матеріяльної. Отже в викладі розвою і змісту культури

культурного народу велика трудність заходить від безмежного розгалуження та переплітання між собою інших галузей з різних сторін культури. В кожнім разі ясно, що виклад розвою і змісту культури культурного народу потребує ознайомлення з таким числом різних і часто дуже далеких від себе наукових дисциплін, що він не може бути викладом одної особи, якою б енциклопедично освіченою вона не була, а мусить бути колективним викладом більшого числа фахових дослідників, і то чим розвиненіше культура народу, тим виклад її вимагає більшого числа фаховців. Але все таки в культурніших народів, до яких належить і український народ, культурний процес так розгалузився, що ледве чи можливо взагалі для такого народу подати абсолютно повний курс цілої його культури в усіх його найдрібніших деталях. Мимоволі дещо пропуститься, дещо мусить бути опущено, бо ще не досліджено, дещо виділяється в окремі самостійно розвинені науки. Так наприклад, історія літератури є настільки самостійно розвиненою наукою, що хоч вона має своїм предметом одну з головніших галузів розвою духової культури, але ніколи не трактується в загальних викладах культури народу, а завжди виділяється в окремий самостійний курс викладів. Взагалі, як правило, можна сказати, що кожний загальний курс культури якогобудь культурного народу ніколи не є повним викладом всіх сторін культурного розвою того народу, а тільки деяких сторін його культури. І це навіть тоді, коли ми приймемо термін культури у вужчому розумінні цього слова.

Щоб цьому зарадити, роблять спроби поступити ще один крок у напрямі звуження поняття терміну культура, саме в той спосіб, що, розглядаючи культуру якогось народу, проводять межу, ділячи народ на дві нерівні частини, нерівних щодо кількости і щодо якісної здібности до культурного розвою. Власне розрізняють культуру народньої маси, себто безмежно численішої частини народу, і культуру інтелектуальної верстви того ж народу, далеко меншої кількісно, але значно здібнішої до культурного поступу, яка власне часто на своїх плечах і виносить в значній мірі культурний поступ свого народу. Так переведений поділ до певної міри ще подвоює число тих наук, що потрібні для досліду культури народу, бо кожну галузь культури ділить на двоє, наприклад, філософія народня і наука філософії, медицина народня і наука медицини, народній фольклор і письменство, народне мистецтво й мистецтво в творчості видатніших артистів народу і т.д. Але зате до деякої міри дається синтезувати всі галузі культури має народніх в науковій дисципліні, яку називаємо е т н о г р а ф і є ю, а культура інтелектуальних верств народу у відміну від етнографії, складає в стислішому розумінні поняття „культура", як це вживається в німецькій науковій літературі, або як частіше кажуть французи та англійці - „цивілізація".

Приступаючи до викладу української культури, ми маємо на увазі дати стисліший образ української культури або цивілізації, але поруч з тим маємо уділити певне належне місце також і етнографії. Проте і в нас огляд культури чи цивілізації українського народу буде зроблено тут дуже неповно і то з двох вищенаведених причин. Деякі галузі суспільної культури, як політичний розвій, розвій економічних і суспільних відносин, розвій держави і державних установ тощо, входить до курсу історії України, розвій літературної творчости також складає окремий курс історії української літератури і тому в курсі української культури повторятися не буде, як і ще деякі галузі з царини культури, що їх виділено в окремі дисципліни. Але будуть у нас пропуски й далеко шкідливішого порядку, власне те, що буде пропущено через

брак нашого знання й наукового розроблення. Так, досі не досліджено й несистематизовано і ми не знаємо докладно, що саме українці зробили в сфері техніки, механіки, агрономії, медицини, математики, всесвітньої історії, географії, археології, права і взагалі більшости наук. А не маючи точних зібраних відомостей, розуміється, не можна обчислити, що українці зробили для культури вселюдської й яка вага іхньої власної культури. В останніх часах тільки трохи підноситься завіса і висвітлюється, що внесли українці в сфері філософії, мистецтва пластичного, музики, театру, наук українства, дослідів з обсягу класичної історії та філософії, економічної науки, але цього замало, щоб ми могли вповні, належно й всебічно представити культурні надбання і висоту культури українського народу.

Нарешті, ще треба мати на увазі, що культурний розвій кожного народу проходить в процесі постійних взаємовідносин різних народів між собою, в процесі культурних впливів одного народу на другий і постійного перехрещування культурних впливів. Культури самобутньої, культури, яка в якогось народу самостійно розвивалася б від самих первісток до нинішнього культурного рівня, сміло можна сказати, що не існує зовсім, і то не існує не тільки в культурних народів, але й в народів некультурних, себто в народів, що стоять на найпримітивнішому рівні культури. Та первісна культура, в стадії якої живуть найпримітивніші дикунські народи Африки або Австралії, є все таки складним витвором впливів одного племени на друге, або іноді й держав культурно розвинених, впливів, які некультурні племена прийнявши не здолали далі розвивати, а, навпаки, деградували. Так, в останніх часах доведено, що примітивне мистецтво деяких культурних народів центральної Африки є реміністенцією колишнього високорозвиненого мистецтва високо культурної Єгипетської держави. Високе єгипетське мистецтво, що згинуло з культурою державною в самому Єгипті, пережило довгий ряд віків і живе, правда вироджуючись, і досі силою традиції в некультурних народів, що колись це мистецтво наслідували. Нема що й казати, що червоношкірі некультурні племена Америки свого часу підлягали значним впливам старих культурних держав на терені Америки, що згинули під натиском европейської інвазії. І для тих же червоношкірих було катастрофічним, що вони здебільшого не в стані були сприймати далі впливів культурних народів европейських.

Взагалі здібність сприймати культурні впливи є необхідною передумовою культурного розвою і поступу кожного народу. І чим більше різних впливів культурних який народ сприймає, вбирає в себе, перетворює і розвиває їх далі, тим народ є культурнішим. Культура тих центрів завжди випереджує, де сходиться більше різних народів і взаємно переплітають свої впливи. Тому часто культурніші осередки розвиваються по шляхах сполучення, кращими серед яких колись, доки ще не знали штучних шляхів, були ріки чи взагалі водні артерії. Теж саме можна сказати про ролю сухопутних шляхів, гірських перевалів, пізніше приморських і приокеанських центрів, а нарешті залізничних шляхів в останніх часах. Навпаки, найменш культурними народами лишаються ті народи, що мають утруднене сполучення з іншими народами. Такими народами, наприклад, є ті племена, що живуть на малих відлюдних островах. Не дурно канібальство дожило ще й до наших часів у тубільного населення малих відлюдних островів Полінезії, або непроходимих хащ та нетрів пустинних континентів. Спостерігається, що під оглядом культурного розвою консервативніші і часто відсталіші народи є ті, що живуть в закритих, мало приступних гірських міс-

цевостях, або місцевостях лісних та болотяних, де немає засобів сполучення, або можливість сполучення є дуже утрудненою.

Отже необхідною передумовою культурного розвою кожного народу є можливість єднання з іншими народами і можливість взаємного обміну культурними здобутками і культурними цінностями. Здатними до культурного життя і розвою можуть бути тільки ті народи, що здібні сприймати культурні впливи , але приймати їх активно, перетворюючи і розвиваючи сприйняте далі.

Висока культурність українського народу зумовлюється тим, що він на протязі тисячі років свого історичного життя і мабуть багатьох тисяч років свого життя передісторичного, активно сприймав культурні впливи від безлічі тих народів, що на протязі тисячоліть переходили через українську землю, або входили в стосунки чи межували з українською територією. Активно сприймати чужі впливи, ще раз це повторюємо, є необхідною передумовою культурного поступу. Тут ми розуміємо здібність народу не тільки сприймати культурні здобутки інших народів широкого світу, але й здібність сприйнятий культурний матеріял пристосувати до свого вжитку і в той спосіб дати йому своє власне оригінальне , національне забарвлення і в той спосіб світовий культурний чинник обернути в чинник національної культури.

Оскільки взаємовідносини різних народів мали свої природні межі на протязі віків, то на протязі того ж часу зложилися і культурні групи народів, що мають в своїй культурі більше спільних моментів, або в загальних рисах спільну культуру. Так можна говорити про культуру европейських народів, до яких належить і український народ, себто про европейську культуру, так само можна говорити про культуру азіятських народів, або азіятську культуру. Останніми часами ніби відокремлюється американська культура, себто культура европейських народів, що переїхали до Америки і в радикально змінених обставинах там активно розвивали далі европейську культуру в трохи іншому напрямі та іншому характері ніж у старій Европі.

Але з другого боку, спостерігається і протилежний процес, а саме: удосконаленням сполучення через европейські простори, коли розвинулося океанське пароплавство, коли повітря теж стає шляхом для швидкого сполучення між протилежними точками земної кулі, з розвитком телеграфної та радіотелеграфної комунікації нав'язується інтенсивніше зближення між народами різних культурних груп і активніші народи Азії сприймають та засвоюють собі культурні здобутки европейської родини народів і, навпаки, европейці використовують все більше деякі здобутки старої азіятської культури. Ті ж самі причини дають себе відчути і в Америці і там також з'являється паралельно зустрічний культурний процес. З одного боку, в Америці виробляється група народів відмінної американської культури, а поруч з тим і міцніше зближення Америки східньої з країнами Европи, а Америки західньої з країнами Азії та Полінезії. Таким чином процес культурного розвою народів є процесом незвичайно складним і нелегким для досліду та студіювання. Але тим більше конечним є для кожного народу уяснити собі свою культурну індівідуальність, ступінь свого культурного розвою, головні бодай процеси своєї культурної формації і виявити потреби наукової розробки різних галузів знання для повнішого і точнішого визначення своєї культурної ваги та гідности.

Взаємне переплітання різних культурних впливів в різних місцях і в різних народів дає різні наслідки і викликає різні ефекти; тому образ людської культури є незвичайно многоликий,

ті самі впливи різними народами різно сприймаються, різно розвиваються і зрештою мають різну культуру національного відмінку. Цим і зумовляється ціле багацтво і різноманітність загальнолюдської культури. Загальнолюдська культура, це немов би спільна безмежно багата скарбниця, до якої кожний народ вкладає ним надбані культурні скарби, і, очевидно, чим культурніший народ, тим більші культурні скарби він вносить до загальнолюдської культурної скарбниці. Як багата ця скарбниця, видко з того, що, говорячи тільки про народи високорозвиненої культури, ми маємо цілі культурні групи народів з дуже відмінними засадами і виявами своєї культури: групи народів европейських, чи европейської культури, азіятської культури, можливо американської культури... Але кожна з цих культур в свою чергу незвичайно різноманітна. Так, культура европейських народів має багато спільного в культурних засадах кожного з цих народів, але разом з тим вияви тих культурних звсад у кожного з европейських народів дуже відмінні. Культура Франції, Італії, Німеччини, Англії, України і т. д. між собою дуже відмінні, хоч разом з тим і мають досить спільного, що їх всіх разом відрізняє від культури, напр., народів азіятських. Тому і культура народів европейських, як і культура азіятських - багаті й різноманітні культури. В свою чергу культура великих багатомільонових народів у кожного зокрема в різних місцевостях неоднакова. Так в Англії культура шотландця, уельця і інших земель брітанських островів у межах загальної англійськости відмінні між собою, як в Італії культури ломбардська, тосканська, сіцілійська, сардінська тощо в межах загальної італійської спільности різняться між собою; безперечно теж і в українців культурні особливості різних земель виявляють значну різноманітність. Гуцули, бойки, лемки, поліщуки, волиняки, подоляки, лівобережці чи гетьманці, слобожани, тощо мають свої відзнаки, культурно між собою відрізняються, але тільки в межах загальної і спільної всім їм української культури; так само загально- українська культура відрізняється від французької, італійської, німецької тощо в межах загальноевропейської культури, і як культура европейська відрізняється від азіятської, американської тощо в межах загальнолюдської культури. Можливо що фахові дослідники зможуть і далі повести аналітичний поділ, описуючи етнографічні й цивілізаційні відміни груп певних місцевостей. Спеціяльно в українців, що віками не мали власної держави, а жили поділені між різними державами, по різних державах підлягали різним впливам і виробили в своїй культурі дещо відмінні особливості. Особливо це стосується до головної маси українського народу, що до революції 1917 року входила до складу Російської держави і слідуючої по величині теж кількамільонової групи українського народу, що більше сотні років перед тою ж революцією входила до складу Австрійської держави. Дуже відмінні обставини державного, політичного життя, - відмінне етнографічне оточення, в якому ці дві головні групи українського народу оберталися поруч з основно відмінними природними умовами / Карпати - гори та підгір'я, з одного боку, та лісостеп і степ, з другого боку/, - все це разом мусіло витворити і безперечно витворило дещо відмінні культурні типи одного українського народу. Ці відміни, на жаль, іноді й приводили до непорозумінь, певної незгоди між окремими чинниками цих двох найбільших відламів українського народу. Але це явище яке спостерігається й в інших народів, як, напр., антагонізм між ломбардцями та немеццями в італійців, баварцями та прусаками в німців, здебільшого вважається за явище нездорове, не-

нормальне, відоме під назвою партикуляризму. Отже сорокамільйоновий український народ має й не може не мати різних культурних виявів дещо відмінних у Карпатах, у степу тощо, але в цілому має свою віками, навіть тисячоліттями вироблену єдину українську культуру, культуру Єдиної Соборної України.

Сприймаючи факти культури сучасної України, треба пам'ятати, що в різні епохи українська культура виглядала відмінно. Деякі риси української культури дуже старі, деякі, навпаки, пізніше вироблені або запозичені. Так, наприклад, такий величевний скарб української культури, як українська народня пісня, ми тепер з певністю можемо сказати, - на протязі століть дуже мінявся. Пісні обрядові, ці пісні, що складаються з дуже коротеньких куплетів / строф / з постійно повторними рефренами, як колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні - дуже старі, ще передхристіянського походження. Деякі з них змінилися в прийняттям християнства, як колядки та щедрівки, і пристосувалися до християнського обіходу; деякі, як купальські, до християнства не пристосувалися, зате їх і зосталося далеко менше і напевно більшість з них в добі християнства зникла. Отже багацтво української обрядової пісні на протязі часу, як бачимо, дуже змінялося. Це в обрядових піснях, які є найстарші. Пісні ж не обрядові, пісні епічні, ліричні, побутові тощо, це здебільшого пісні новішого походження; час повстання цілого багацтва цієї української пісні, головним чином, - XУI, XУII та XУIII віки. Цей час уважається золотою добою української пісні. Очевидно, що козацькі пісні могли виробитися в добу козацтва, чумацькі за часів, коли розвинувся чумацький промисел і т. д. Правда, подекуди в тих піснях часто чуються сліди попередньої доби старокнязівського чи дружинного епосу, але з того вже видно, що епічна пісня до XУ віку, до козацького періоду була зовсім інакша, ніж після періоду козацького. Так само література українська в XУII та XУIII віках виявляла щось значно відмінне від літератури XIX віку і навіть література першої половини XIX віку дуже відмінна від літератури початків XX віку. Так само пластичне мистецтво в кожному періоді історичного життя українського народу виглядало зовсім інакше. Візантійсько-романське мистецтво старо-князівської доби відмінне від мистецтва доби козацького барокко, а це останнє відмінне від мистецтва класичного кріпацької доби, яке в свою чергу різниться від сучасного модерного українського мистецтва. І те саме, ту саму постійну зміну культурних форм і виявів спостерігаємо в усіх галузях народньої культури. Живий народ живе - значить міняється, і разом з тим міняється й його культура. І в цій постійній зміні деякі риси, деякі форми культурних виявів одмірають і губляться, деякі приходять нові і деякі знову виявляють незвичайну живучість. Досліди над тим, які риси культурних виявів старі і як саме старі, які новіші, які зовсім нові, а як виглядали ті форми, що вже відмерли та загубилися, одним словом, дослід процесу постійної зміни культурних форм життя і культурної творчости народу є завданням історика культури, який все повинен пам'ятати, що в житті народу немає застоїв, але все невпинно й постійно міняється. Установити закони цього процесу, закони постійної зміни форм, постійної еволюції культурного життя є завданням історика культури.

Щоб зрозуміти сучасність культурного стану народу, щоб зрозуміти культуру народу взагалі, треба знати закони, по яких культура розвивається, зрозуміти закони постійної зміни культурних форм, щоб розібратися, що в культурі народу є нового, а

що є пережитком, що є старе й відмираюче, а що є хоч старе , але повнежиттьової сили; для цього всього треба приходити до студіювання народньої культури з історичною методою, себто студіювати не просто культуру народу, а історію його культури. Маючи бажання студіювати культуру українського народу, конче треба студіювати І с т о р і ю У к р а ї н с ь к о ї К у л ь т у р и.

Лекція перша.

РОЗВИТОК НАУКИ УКРАЇНОЗНАВСТВА В XIX І НА ПОЧАТКУ XX. СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ ДОСЯГНЕННЯ.

Проф. Дмитро Дорошенко.

Початки наукового дослідження української історії, етнографії, мови, письменства,- те, що ми звемо українством, припадають на самий кінець XVIII. століття. Ці початки тісно зв'язані з українським національним відродженням. Саме тоді, коли рука російського уряду доруйновувала останки української державности на лівобережній, козацькій Україні: на Слобожанщині, Запорожжі й на Гетьманщині; саме тоді, коли завмирало українське культурне життя в старих своїх формах і, здавалось, цим разом уже,- завжди, якраз тоді серед освічених представників українського громадянства, як антитеза до упадку старого життя, зароджувався новий духовий процес: пробудження інтересу до свого власного минулого, змагання зберегти національно- історичну традицію, вкупі з впливом нових ідей, що приходили до нас із Заходу, ідей народности й демократизму,- все це утворює умовий рух, який має в історії назву українського національного відродження. Це відродження розпочалося перш за все на Лівобережжі, де ще були живі спомини про часи козацтва і гетьманства, де ще збереглася своя заможня й освічена верства - колишня козацька старшина, яка хоч і перелицьовувалася на дворян Російської імперії, але ще не зовсім одірвалася від української національної стихії і, в особі своїх кращих представників, пам'ятала про часи колишньої козацької слави і пишалася нею. І ось якраз тоді, коли російський уряд, починаючи з самої цариці Катерини II., докладав усіх зусиль, щоб не тільки назва, але навіть сама пам'ять про часи гетьманщини зникла, і щоб раз на завжди вкоріпився погляд, ніби українці - якийсь окремий народ од москалів,- саме тоді українські патріоти починають збирати пам'ятки до історії своєї минувшини і видавати їх у світ, щоб не пропала пам'ять про колишнє самобутнє життя рідного краю. В 1777 році роменець В а с и л ь Р у б а н видає в Петербурзі " Краткую летопись Малыя Россіи с 1506 по 1776 год", що уявляє з себе ніщо інше, як короткий курс української історії, зложений невідомим автором ще в 1730-х роках з виразною метою зв'язати старий князівський період української історії з козацьким, і доповнений відомим О л е к с а н д р о м Б е з б о р о т ь к о м / пізнішим канцлером російської імперії /. Одночасно видає він і " Землеописаніе Малыя Россіи" - коротку географію гетьманської України. Трохи згодом глухівчанин Ф е д і р Т у м а н с ь к и й публікує записку про вибори старшини на Запоріжжі, маніфест Б. Хмельницького і в 1793 році видає в Петербурзі літопис Григорія Грабянки / без імени автора, тоді ще не відомого/. Цілий гурт людей віддається збиранню матеріялів до української історії: гетьманських універсалів, дипломатичного листування, записок і всяких інших пам'яток, з свідомою метою прислужитись національній історії. Одним з найбільш діяльних збирачів був А д р і я н Ч е п а. На основі зібраних ним

матеріялів молодий Український патріот Я к і в М а р к о в и ч / внук відомого мемуариста / заходжується скласти цілу енциклопедію українства. Але він встигає видати лише перший том під назвою " Записки о Малороссіи", що виходить у Петербурзі в тім самім 1798 році, що й " Енеїда " Котляревського. Книжка Марковича містить короткий огляд географії й етнографії України і перейнята ентузіястичною любов'ю до рідного краю і до свого народу. Передчасна смерть не дала йому докінчити свого наміру. Одночасно з Марковичем працюють над українською історією В а с и л ь П о л е т и к а, що в ньому дехто вбачає автора відомої " Исторіи Русов " - патріотичної, в республіканськo-демократичному дусі написаної історії України / відкритої в рукопису аж тільки в 1829 році/, В а с и л ь Л о м и к о в с ь к и й, М и х а й л о М а р к і в, М а к с и м Б е р л і н с ь к и й та інші дослідники. Мало кому з них пощастило бачити свої праці надрукованими: для української історії і взагалі для українства не було місця в офіційних наукових органах того часу, що мали часто російський характер; доводилось друкувати по чужих виданнях, аж поки не почав виходити в Харкові в 1816 році "Український Вестник", де друковано було чимало статтей і матеріялів до української історії.

Взагалі Харків, відколи тут у 1804 році з ініціятиви й на кошти місцевого громадянства відкрито перший на Україні університет, стає осередком українського духового руху. Тут біля університету купчаться українські наукові й літературні сили: П. Гулак - Артемовський, Григорій Квітка, Амвросій Метлинський, Ізмаїл Срезневський, Микола Костомаров та інші; тут в 30-40-х роках виходять українські альманахи, в яких поруч з творами красного письменства друкуються й матеріяли до української історії, як от у " Молодику" Бецького. В 1822 році появляється з ініціятиви освіченого й ліберального генерал-губернатора "малоросійського" князя М и к о л и Р е п н і н а п'ятитомова "Исторія Малой Россіи", написана молодим українським архівістом Д м и т р о м Б а н т и ш-К а м е н с ь к и м. Це була перша українська історія, написана на основі документів з московських та українських архівів. Хоч вона була виложена сухо і в надто лояльному щодо Росії дусі, а про те вона мала, як на свій час, велике наукове значення і витримала аж три видання / 1822, 1830, 1842 / за короткий час. Одночасно з Бантишем працював над історією України гарячий український патріот О л е к с а М а р т о с; але його рукопис загинув; збереглися лише уривки, друковані в 1822 році в одному російському журналі. З них знати, що Мартос мав неабиякий літературний талан. Зате була видана в 1845 році п'ятитомова "Исторія Малороссіи" М и к о л и М а р к е в и ч а, написана з патріотичною метою, на основі головно "Исторіи Русов".

Майже одночасно з початком історичних дослів прокидається на Україні й інтерес до народнього життя, до народньої мови, пісні, до народніх звичаїв та обрядів. Вже в 1777 році Г р и г о р і й К а л и н о в с ь к и й видав " Описаніе свадебных обрядов в Малой Россіи и Слободской Украинской губерніи". Зробив він це ще не бувши свідомий наукової ваги етнографічних описів, але вже при кінці XVIII. століття під впливом ідей романтизму з його захопленням живою старовиною, що заховалася в народніх звичаях і піснях, починаються вже серьозні студії над українською етнографією. Одним з найбільш завзятих записувачів пам'яток усної народньої поезії був поляк А д а м Ч а р н о ц ь к и й, що виступав під прибраним ім'ям З о р і я н а Х о д а-

ковського / 1784-1825/, справжній піонер української етнографії. З його численних записів скористалось багато пізніших етнографів. В 1818 році появилася перша " Грамматика малороссійскаго наречія - Олекси Павловського, зложена ще в 1805 р. , а в слідуючім 1819 році вийшов "Опыт собранія старинных песней" князя Миколи Цертелева; тут перше було надруковано десяток народніх дум з передмовою, де з'ясовувалася велика поетивна вага української народньої поезії. В 1827 році Михайло Максимович / 1804-1873/ видає збірку ліричних народніх пісень з ентузіястичною передмовою, яка для свого часу служила немов літературним маніфестом народньо-романтичного напрямку. В 1836 році Платон Лукашевич видав збірку пісень з Галичини й правобережної України, нарешті в 1832-38 роках Ізмаїл Срезневський видає в Харкові свою "Запорожскую Старину", де поруч з справжніми народніми піснями та думами друкує ним самим скомпановані думи про деякі події й деяких героїв з козацької історії, що за них не збереглося пісенних пам'яток / Це фальшування було даниною поняттям того часу, коли з таких же самих патріотичних мотивів у чехів Вячеслав Ганка скомпонував " Краледворський" і " Зеленогорський" рукописи/.

Одначе всі ці видання мали в значній мірі, навіть для свого часу, дилетанський характер; вони були ділом патріотичного захоплення окремих одиниць зпоміж українського суспільства. Для серйозних, систематичних студій, для публікування матеріялів до історії потрібні були наукові установи й видавництва, підтримані державою, або самим громадянством. Але таких своїх установ Україна не мала, школа й наука була вже давно в чужих руках, а саме громадянство того часу ще не мало розуміння великої ваги національної культури, як це було, наприклад, у чехів вбо поляків. Та на щастя серед українців- учених знайшлися люди, які зуміли використати офіційні російські установи, в яких вони брали участь, для видання українського наукового матеріялу, без чого самі наукові досліди були б майже неможливі. Великою заслугою професора-славіста в Московському Університеті Осипа Бодянського / 1808-1877/ було те, що він, яко секретар Російського Історичного Товариства в Москві й редактор його видань, видрукував у " Чтеніях" цього товариства протягом1846-58 років велику силу старих українських літописів, хронік, записок і документів; між іншим він опублікував "Исторію Русов", " Літопис Самовидця" і цілий ряд інших величезної для української історіографії ваги пам'яток.

В 1843 році було засновано в Києві урядову Археографічну Комісію /"Комісія для разбора древних актов"/, з метою доводити науковим способом, що правобережна Україна не польський, а "русскій" край. Та ця комісія відразу опинилася в руках українських, які зуміли зробити з неї по суті українську наукову установу, бо всі її видання / спочатку "Памятники", що їх вийшло 4 томи, а потім " Архив Юго-Западной Россіи" та інші публікації/ були присвячені історії України, головно правобережної. Комісія вже в початках своєї діяльности видала козацькі літописи Самійла Величка і Григорія Граблянки. В 1860-х роках секретарем комісії став славний український історик Володимир Антонович, і тоді то почався найбільший розцвіт її діяльности. При комісії засновано було й Центральний Архів для документів до історії правобережної України.

Поруч з цією офіційною установою і деякі приватні люди, аматори української старовини видали ряд важливих пам'яток до української історії, як ось М и х а й л о С у д і е н к о, О л е к с а н д е р М а р к о в и ч / що видав 1859 р. "Дневні записки" свого діда Якова Марковича / та інші. На полі історичної критики мали велику вагу розвідки згаданого вже М и х а й л а М а к с и м о в и ч а. Велике наукове значення мали й видані П. Кулішем в 1856-57 р.р. "Записки о Южной Руси" - збірник історичних та етнографічних матеріялів. Усе це підготовило грунт для нової фази історичних студій, коли до дослідження і вивчування старовини були притягнені не тільки писані документи, але й живі пам'ятки - народні перекази та пісні. Головним представником цієї так званої етнографічної методи в історіографії був талановитий історик і громадський діяч М и к о л а К о с т о м а р о в /1817-1885/, автор ряду блискуче написаних монографій з козацького періоду нашої історії: "Богдан Хмельницький" /1859/, "Гетманство Юрія Хмельницького", "Гетманство Виговського", "Руина", "Мазепа й Мазепинці" та інші. Найбільшу увагу звертав Костомаров на дослідження великих народніх рухів, яким надавав більше значення, ніж діяльності окремих осіб, таких, як Хмельницький тощо. В українській історії добачав він вияв таких головних принципів, як федеративно-вічовий та демократичний. Ці принципи виявились і в княжих часах і в козацьких. За головний зміст нашої історії козацьких часів уважав Костомаров боротьбу з польським феодальним панством і з московським централізмом. Хоч монографії Костомарова для нашого часу вже перестарілі, але й досі зберегають велике наукове значення видані ним 12 томів документів до історії Хмельниччини й Руїни / т.зв. "Акти относящіеся к исторії Южной и Западной Россіи"/

Сучасник і товариш Костомарова по громадській роботі П а н ь к о К у л і ш /1819-1897/ від романтичного захоплення козаччиною /в своїх етнографічних і літературних роботах / перейшов під впливом польської історіографії до дуже різкої критики тієї самої козаччини, вважаючи її за елемент антикультурний і руйницький. Натомість підносив Куліш вагу міщанотва й почасти старого українського шляхетства в нашій історії. Праці Куліша в цім напрямі: "Перший період козацтва до ворогування з лляхами" 1868, "Исторія возсоединенія Руси", 3 томи 1873-77, "Отпаденіе Малороссіи от Польши" 3 томи 1888-89, зустрілися з осудом в українській історіографії, але вони принесли свою користь, спонукуючи до більш критичного відношення і до глибших студій над нашим минулим.

В часи найбільшого підйому українського руху в 1860-х роках було засновано в Петербурзі український місячник "Основа" /1861-62/, з якому поруч белетристики й публіцистики містилися розвідки з української історії, етнографії, мови, історії письменства та права / П. Куліш, М. Костомаров, Ол. Кістяковський, Ол. Лазаревський та інші/. По припиненні "Основи" українознавство знову залишилося без свого власного органу і українські вчені - знову мусіли тулитися з своїми працями по чужих виданнях. Російське Географічне Товариство доручило українському етнографові П а в л о в і Ч у б и н с ь к о м у /1839-1884/ організувати дослідження народнього життя на Правобережжі. Результатом спеціяльної етнографічної експедиції Чубинського в співробітництві з іншими українськими дослідниками з'явилося монументальне видання 7 томів "Трудів" тої експедиції /1872-1877/, які містять величезний матеріял народніх пісень, казок, обрядів, списів звичаїв, родинних відносин, статистичних даних, дослідів над мовою, юридичними звичаями і т.д. Майже одночасно в москов-

ських "Чтеніях" було надруковано 3 великих томи Я к о в а Г о л о в а ц ь к о г о "Народния песни Галицкой и Угорской Руси" /1877-78/. 3 окремих етнографічних видань треба зазначити М. Н о м и с а /Симонова/ "Українські приказки, прислів'я і таке інше" /1864/ та Ів. Р у д ч е н к а "Народния южно-русскія сказки", 2 томи 1848-70.

На початку 1870-х років українській громаді в Києві пощастило заложити своє власне наукове товариство українське під фірмою філії Російського Географічного Товариства / т. зв. "Юго-Западний Отдел Рус. Географ. О-ва"/. Це товариство за короткий час свого існування /1873-76/ згуртувало біля себе ряд визначних наукових сил, таких як В. Антонович, Ф. Вовк, Мих. Драгоманов, Павло Житецький, Ол. Лончевський, М. Зібер, Кость Михальчук, Ол. Русов, Ол. Кістяковський, П. Чубинський, Микола Лисенко, Ів. Рудченко та інші і розвинути надзвичайно інтенсивну діяльність на полі дослідів етнографії й економічного життя українського народу. Воно притягло до співпраці також і українців з Галичини та Буковини. Товариство видало 2 томи своїх "Записок" і 2 томи "Исторических песень малорусскаго народа с об'ясненіями В. Антоновича и М. Драгоманова" /1873-74/ - епохальне видання, яке звернуло на себе увагу всього ученого світу; "Мало - русскія народния преданія" під редакцією М. Драгоманова, збірку чумацьких пісень Ів. Рудченка, 3 томи творів М. Максимовича. З ініціятиви й заходами товариства було скликано в 1874 році в Києві Археологічний З'їзд, який обернувся в блискучу маніфестацію наукових досягнень на полі українознавства: археології, етнографії, мовознавства, історії. Розвиток українського національного руху в половині 1870-х років стривожив російське правительство і, видаючи 18 мая 1876 р. свій ганебний указ про заборону української літератури, цар Олександр II звелів закрити й "Юго-Западний Отдел Географ. О-ва", як головне огнище українського наукового життя. Цілий ряд українських учених мусів або виїхати з Києва або емігрувати за кордон /М. Драгоманов, Ф. Вовк, М. Зібер, С. Подолинський/.

Переслідування з боку російського уряду, які розпочалися за царя Олександра II, вже в 1863 році, примусили українських діячів усе більше звертати свої погляди на сусідню Галичину, де ще в 1830-х роках почали появлятися ознаки національного відродження. Революція 1848 року знайшла свій відгук у Галичині і викликала була серед галицьких українців жвавий національний рух. У Львові було заложено товариство "Галицько-Руська Матиця" для видання книжок, а "Собор руських учених" ухвалив установити основи української граматики й правопису, заявившись за самостійність української мови та за її єдність на цілім етнографічнім просторі від Карпат до Кубані. Уряд, ідучи на зустріч домаганням українців, заложив у львівському університеті /тоді німецькому/ катедру української мови й літератури. Цю катедру заняв Я к і в Г о л о в а ц ь к и й, один з провідників національного відродження Галичини. Одначе галицькі культурні діячі, виховані в консервативних традиціях і занадто прив'язані до старої церковно-книжної мови, не мали відваги стати рішуче на народньому ґрунті. Не вірячи в можливість відстояти свою народність власними силами, вони схилялись до російської мови і письменства, до чого намовляли їх і деякі московські слав'янофіли з М. Погодіним на чолі. Сам Головацький, як тільки прохолонув запал 1848-49 років, почав уживати в своїх творах того самого церковного "язичія", якого трималась більшість галицьких письменників. Тим самим язичієм писали й нечисленні галицькі вчені, головно історики: Д е н и с З у б-

рицький, Антін Петрушевич, пізніше Ісидор Шараневич та інші. Одначе український рух у Росії часів "Основи", а особливо твори Шевченка знову підсилили народній напрям у Галичині. Молодь стала рішуче на бік "народовців" /себто прихильників національного українського напрямку/, а до неї пристали згодом і деякі старші громадяни. Були заложені українські часописи у Львові: "Русалка", "Мета", "Вечерниці", "Правда", в яких почали брати участь і українські письменники з Росії /Ол. Кониський, П. Куліш, Ів. Нечуй-Левицький та інші/. Зпоміж учених народовецького напрямку визначилися проф. Ом. Огоновський, автор наукової граматики української мови, розвідки про "Слово о полку Ігоря" і 5-ти томової "Історії літератури Руської" /себто української/ 1887-94, історики Юлій Целевич, Омельян Партицький, Корнило Заклинський, автор історії уніятської церкви єпископ Юлій Пелеш та інші.

Після заборони 1876 р. українські наукові досвіди не припинилися; навпаки, українці, яким була заборонена отверта громадська діяльність і майже унеможливлена праця літературна, тепер звернули особливу увагу на досліди наукові, на вивчення української історії, мови, етнографії, - щоб довести науковим способом культурно-історичну самостійність українського народу і його право на вільний національний розвиток. Правда, ця праця мала провадитись російською мовою, пристосовуватись до суворої цензури і вестись головно в межах російських наукових товариств і видавництв. В кінці 1870-х років у Києві було засноване при університеті історичне товариство імени Нестора Літописця, а в Харкові, також при університеті, історично-філологічне товариство. Перше мало велике значення для розроблення української історії й археології, а друге також для української етнографії; київські "Чтенія" і харківський "Сборник" містили багато цінних розвідок і матеріялів з обсягу українознавства. Київська Археографічна Комісія, під фактичним керуванням В. Антоновича, ще в 70 роках розвинула дуже інтенсивну діяльність. Її "Архив Юго-Западной России", окрім матеріялів, приніс десятки дуже важливих монографій з історії українських суспільних станів, з історії юридичних та економічних відносин, з історії церкви й культурних відносин, писаних фаховими вченими, такими як в. Антонович, Ор. Левицький, М. Владимирський-Буданов, Ів. Каманик, С. Терновський, Ів. Новицький, Т. Лебединцев, Мих. Стороженко, М. Грушевський та інші.

Проф. В. Антонович, займаючи в Києві катедру "русской" історії, дуже багато потрудився над розробленням князівського й литовського періодів нашої історії і створив науку української археології. Він створив цілу школу своїх учнів, які розробили історію окремих земель старої України-Руси і взагалі підготовили ґрунт для наукової синтези української історії, яку пізніше дав учень Антоновича М. Грушевський. Також Антоновичів учень проф. Д. Багалій дістав катедру історії в Харкові і розпочав там досліди над історією Слобідської України. Великий учений, професор харківського університету Олександер Потебня /1835-1891/ поглибив досліди над українською мовою і народньою словесністю, поруч з установленням загальних законів розвитку людського слова в зв'язку з думкою. Учень і наступник Потебні по катедрі проф. Мик. Сумцов дав цілу низку студій з поля української етнографії й історії старого українського письменства. М. Драгоманов на еміграції продовжував свої студії над українською народньою словесністю, видав "Політичні пісні українського народа", 2 томи 1883-85 р.р. і цілий ряд розвідок про українські народні леґенди й апокрифи / видані

пізніше у Львові в 4-х томах/.Проф.Ол.К і с т я к о в с ь к и й розроблював історію українського права,О л е к с а н д р а Е ф и м е н к о в а - історію соціяльно-економічних відносин старої України.Проф.М. П е т р о в /своїми "Очерками исторіи новой украинской литературы" I889 / і проф.М.Д а ш к е в и ч створили наукову історію нового українського письменства.

В I882 році в Києві було засновано місячник "Кіевская Старина",який надовго зробився головним органом українознавства,присвятивши особливу увагу дослідженню політичної,соціяльної й культурної історії козацької України.За 25 років існування "Кіевской Старины" на її сторінках уміщено величезне число монографій,розвідок,статей і матеріялів з усіх галузів українознавства,і без неї не можна сьогодня навіть помислити собі наукового дослідження України XVII-XVIII століть."Кіевская Старина" скупчила в числі своїх співробітників майже всіх видатніших українських учених з цілого простору української землі,а також чимало вчених російських та польських,які працювали в обсягу українознавства.Серед істориків,які особливо близько стояли до "Кіевской Старини",треба відзначити О л е к с а н д р а Л а з а р е в с ь к о г о /I834-I902/,який спеціялізувався на історії соціяльних й культурних відносин Гетьманщини/"Малороссійскіе посполитие крестьяне" I866,"Описаніе Старой Малороссіи",3 томи I888-I902/.

Ослаблення цензурних утисків з початком XX стол. і оживлення громадського життя як по цілій Росії,так і на Україні сприяли витворенню наукових осередків на провінції,звичайно в формі офіціяльних наукових установ,які одначе,опинившись в українських руках,присвятили свою працю розробленню місцевої старовини й етнографії.Такими були т.зв.Архівні Комісії в Полтаві,Чернігові й Катеринославі; Товариство дослідників Волині в Житомирі,Церковно-Археологічне Товариство в Кам'янці Подільському,Товариство дослідників Кубані в Катеринодарі.Повстали музеї української старовини й мистецтва: в Києві,Чернігові / Музей Василя Тарновського/,Катеринославі та по інших містах. На чолі музею запорожської старовини в Катеринославі станув відомий дослідник Запорожжя Дм. Я в о р н и ц ь к и й,автор "Запорожья в остатках старини й преданьях народа" 2 т.,I888, 3-х томової "Исторіи запорожских казаков" та інших численних праць.

Протягом 80-х,90-х і початку I900-х років українськими вченими була виконана величезна праця,яка обіймала досліди над усіма сторонами життя українського народу в його минулому й сучасному.Можна сказати,що історична самобутність і своєрідність українського культурно-національного типу знайшли собі повне наукове обґрунтування.Але всі ці досвіди були перевedені в чужій - російській мові й мусіли дуже рахуватися з російськими цензурними вимогами: багато історичних тем взагалі не могли бути досліджені,а взагалі вчені примушені були не договорювати своїх думок до кінця частенько - не робити відповідних висновків в власних праць,навіть не вживати самої назви "український" замінюючи її словом "русскій",або хоч "малорусскій" чи "южно-русскій".В такому формальному опортунізмові докоряв,часом не без підстави,українських дослідників Драгоманов.Щоб створити незалежне огнище української науки,де б українські досліди могли провадитись без огляду на російську цензуру,з ініціятиви В.Антоновича й Ол.Кониського була переведена в I892 році реорганізація літературної фондації імени Шевченка у Львові /заснованої в I873 р.на кошти українців з Росії/ в "Наукове Товариство імени Шевченка".Це товариство мало завдвнням об'єднати наукові сили російської й австрійської України й розвивати вільні

дослідів, головно з обсягу українознавства. Товариство почало видавати свої "Записки", в яких брали участь поруч з місцевими галицькими силами українські вчені з Росії. Справжній розвиток "Наукового Товариства ім. Шевченка" розпочався з того часу, коли на його чолі став проф. М. Грушевський, який був спроваджений в 1894 р. з Києва, щоб заняти новозасновану в львівському університеті катедру української історії. За порівнюючи короткий час Грушевському пощастило справді об'єднати біля праці в товаристві чималенні кадри наукових робітників і розвинути надзвичайно інтенсивну діяльність, особливо в сфері наукового видавництва /видав близько 150 томів "Записок Наукового товариства ім. Шевченка"/. Грушевський опер працю головно на місцевих силах; з одного боку він приєднав до праці таких видатних учених, як дослідник старого письменства і народньої словесности, славний український письменник І в а н Ф р а н к о /1856--1916/ та етнограф В о л о д и м и р Г н а т ю к, а з другого боку - молодші сили, головно своїх власних учнів, з-посеред яких визначилися історики Стефан Томашівський, Мирон Кордуба, Іван Крипякевич, Іван Кревецький та інші. Окрім "Записок", була заложена серія інших наукових публікацій; товариство було поділене на кілька секцій та комісій з обсягу різних галузів загальнолюдського знання, увійшло в науковий обмін з ученими установами цілого світу, заложило велику бібліотеку й наукові музеї; коротко кажучи, Наукове Товариство імени Шевченка вже в кінці першого десятка років своєї праці сповняло всі функції української академії наук, якій бракувало лише формального титулу академії. До початку світової війни Товариство видало разом коло 400 великих томів наукових праць українською мовою, серед яких головну частину, майже 9/10, складали праці з українознавства, переважно з обсягу історії, історії письменства та етнографії. Окрасою видань Товариства були праці самого Грушевського та Франка. В серії видань Товариства виходила з 1898 року й монументальна "Історія України-Руси" Грушевського. Розвитку студій з українознавства в Австрії сприяло також існування катедри української мови та письменства у Львові і такої ж катедри в Чернівецькому університеті, яку займав автор наукової граматики української мови проф. Ст. С м а л ь - С т о ц ь к и й.

Революція в Росії 1905-1906 років скасувала формально утиски над українським словом; повстала українська преса, почали вільно друкуватися українські книжки, позасновувалися українські культурно-просвітні товариства, стали допускатися українські видання зза кордону, які до того часу належали до "абсолютно заборонених" в Росії, в тім числі й всі видання Наукового Товариства ім. Шевченка. Одначе домагання українського студенства і цілого громадянства, щоб по університетах на Україні було засновано катедри українознавства, не було задоволене університетськими властями й урядом, а деякі професори, що розпочали самочинно виклади українською мовою, як ось М. Сумцов у Харкові та Ол. Грушевський в Одесі, були примушені ці виклади припинити. Правда, дозволено викладати російською мовою: проф. А. Лобода почав викладати з української літератури в Києві, Ол. Єфименкова з української історії в Вищих Жіночих Курсах у Петербурзі та інші. В 1908 році в Києві було засноване "Українське Наукове Товариство" по типу львівського. Головою його було обрано М. Грушевського, який переніс у значній мірі свою діяльність до Києва. Товариство почало видавати свої "Записки" та "Збірники" своїх секцій; вперше на Україні російській почали виходити наукові праці українською мовою в обсягу медицини, техніки та інших спеціяльних наук. З початком 1914 р. розпочато

видання наукового квартальника українознавства "Україна".

Реакція, яка приборкала революційний рух 1905-1906 років, наложила свою важку руку й на розвиток української науки, гальмуючи його на кожнім кроці. Коли ж вибухла була світова війна, то було припинено майже всі прояви українського культурного життя. Голову "Українського Наукового Товариства" М.Грушевського арештовано й заслано до Симбірська, Товариство мусіло припинити видання "Записок" та "України"; воно змогло видати всього два "Українських Наукових Збірники" та й то переніспи їх друк аж до Москви. Через обставини воєнного часу задержалось видання широко задуманої енциклопедії українознавства російською мовою: "Украинокій народ в его прошлом и настоящем"; вийшло її всього - два томи: І-й - історія /Грушевський/ і 2-й - етнографія й мова /Ф.Вовк, Ст.Томашівський, Ст.Рудницький і Ол.Шахматов/.

Революція 1917 року і відродження української державности розкрили перед українською наукою взагалі і перед українознавством зокрема нові необсяжні перспективи. Українська мова зробилася мовою державною; повстали українські державні університети в Києві та Кам'янці, історично-філологічний факультет у Полтаві; по всіх старих університетах і взагалі по вищих школах засновано катедри української мови, історії, права, історії письменства; наресті в кінці 1918 року заложено в Києві У к р а ї н с ь к у А к а д е м і ю Н а у к по дуже широкій програмі. Засновано Державну Українську Археологічну Комісію, Державний Архів, Археологічний Комітет та інші наукові установи. Одначе руїна самостійної України знівечила всі ці широкі початки. Після тяжкого періоду громадської війни, голоду й окупації України московськими большевиками наукове життя вже під совітською окупаційною владою почало відроджуватися лише з кінця 1922 року, але вже в зовсім інших умовах і на інших основах, як було раніше. Совітська влада зберегла Українську Академію Наук і почала помалу давати їй кошти для існування. Не вважаючи на велике зменшення культурних сил, з яких одні згинули, а другі опинилися на еміграції, не вважаючи на голод та злидні, українські вчені об'єдналися біля Академії і за короткий час розвинули подиву гідну широку діяльність, яка становить одну з найблискучіших сторінок в історії Української культурної праці. І с т о р и ч н о - ф і л о л о г і ч н и й В і д д і л Академії почав видавати свої "Записки" /всього вийшло 26 томів/ і цілий ряд наукових публікацій з обсягу історії, археології, мови, письменства, історії мистецтва, всього понад 100 томів праць старших учених, таких як Д.Багалій, С.Єфремов, В.Перетц, А.Кримський, Ів.Каманин, Є.Тимченко, В.Разанов, 6-ти томовий корпус текстів старої української драми/, В.Модзалевський, В.Данилевич та інші та цілого ряду молодших сил. Проф.М.Грушевський, повернувшись в 1924 році з еміграції, став на чолі історичної секції і розвинув блискучу діяльність, яка нагадувала колишні часи його праці у Львові. Він відновив з р.1924 видання "України", видав кілька дуже цінних збірників порайонного дослідження України /Київ, Чернігів/, цілий ряд наукових збірників; він продовжував видання своєї "Історії України-Руси", випустивши в 1929-30-х роках IX том, де історію доведено до смерти Б.Хмельницького; продовжував видання високо-цінної історії української літератури, яку розпочав був за кордоном; в 1926 р. вийшов 5-й том, доведений до кінця XVI віку. В і д д і л С о ц і я л ь н и х Н а у к Академії так само скупчив біля себе старших і молодших дослідників і видав ним кілька десятків томів "Записок", "Праць" комісії для виучування історії українського права та комісії для виучування звичаєвого права України, "Матеріялів до історії українського права"

та інші публікації — принесли цілий ряд дуже важних студій і матеріялів з історії українського права й соціяльно-економічних відносин. Особливу вагу мають монографії М. Василенка, Д. Окинщенича, М. Слабченка — з історії права й державного устрою Гетьманщини й Запорожжя, М. Максимейка, С. Корнієнка, М. Товстоліса — про "Руську Правду" та "Литовський Статут", Ір. Черкаського про "Копні суди", О. Малиновського, К. Воблого, А. Яроševича, Л. Яснопольського — про різні питання правного й економічного життя на Україні.

Фізико-Математичний Відділ Академії, до так само об'єднав біля себе найкращі наукові сили України з обсягу наук природописних і математичних, розвинув дуже поважну дослідчу й науково-видавничу діяльність: десятки томів "Записок Фізико-Математичного Відділу", "Праць Інституту Технічної Механіки", "Українських Геологічних Вістей", "Збірника Біологічного Інституту" і "Збірника праць Зоологічного Музею", "Українського Ботанічного Журналу", сотки окремих публікацій з різних галузей точних наук, — усе це вперше познайомило учений світ з розвитком і досягненням української наукової праці в її національній формі. Разом із тим внесено дуже цінний вклад в дослідження української природи: географії, геології, ботаніки, зоології, нарешті — антропології й етнології.

Хоча під радянською владою наукову діяльність було сконцентровано й централізовано в Академії Наук, а всі університети закрито, виділивши з них спеціяльні "Інститути Народньої Освіти", але по головних культурних осередках засновано "Науково-дослідчі катедри", як місцеві філії Академії Наук. З таких катедр найбільше значення мала катедра української історії в Харкові під керуванням проф. Дм. Багалія. Опубліковані нею коло десятка томів "Записок" принесли ряд дуже цінних студій в історії України, як самого Багалія, так і його учнів. У видаваних при "Інститутах Народньої Освіти" записках у Києві, Полтаві, Кам'янці і Ніжині також містилося чимало поважних праць з обсягу українознавства. Спеціяльно треба відзначити праці ніжинського професора М. Петровського з поля української історії. Для дослідження творчости Т. Шевченка мали велике значення різні "Шевченківські Збірники", видавані в Києві й в Харкові спеціяльним "Інститутом Т. Шевченка". Взагалі треба сказати, діяльність українських учених за час 1922-30 років була дуже широка й високо-цінна по своїх досягненнях. З тим більшим жалем доводиться сконстатувати, що цій роботі покладено край в 1930-31 роках спеціяльною нагінкою з боку совітської влади на українську науку. Вся діяльність Української Академії Наук була визнана за "буржуазно-націоналістичну" й "контрреволюційну", саму Академію реорганізовано: скасовано зовсім Історично-філологічний Відділ, усунуто від участи і позбавлено зовсім змоги працювати на науковому полі цілий ряд визначних учених, починаючи з М. Грушевського; виключено в Академії цілі сотні її співробітників і впроваджено натомість людей, які не мають нічого спільного з наукою, тому лишень, що вони заявили себе надійними прихильниками пануючої комуністичної доктрини; цілій роботі Академії та іншим науковим установам надано вузько-партійний характер. Все це мало наслідком, що наукова діяльність на полі українознавства зменшилась до мінімума і те, що появилось за останніх 7-8 років має здебільшого дуже сумнівну наукову цінність. В розвитку української науки, як уже не раз бувало й за старого режиму, знову настав антракт.

На українських землях, що опинилися під Польщею, в наслідок несприятливих обставин повоєнного часу, наукова діяльність зменшилась, але не припинилась зовсім. "Наукове Товариство імени

Шевченка", позбавлена державної підтримки, яку воно мало за Австрії, позбавлене багатьох своїх активних співробітників, які вимігрували з краю, одірване від зв'язку з Великою Україною, не могло розвивати такої інтенсивної діяльности, як перед війною. Та все-таки воно продовжує видавати свої "Записки" /які появляються в числі І-2 томів на рік замість 6, як було раньше/, а також випускає зрідка й інші свої публікації. Колишні українські катедри у львівському університеті скасовано, натомість заложено катедри української мови /проф. Ів. Зілинський/ і літератури /проф. Б. Лепкий/ у Кракові та української мови /проф. К. Онишкевич-Стоцький/ й української історії /проф. М. Кордуба/ у Варшаві. В 1930 р. заложено у Варшаві "Український Науковий Інститут", який під керуванням проф. Ол. Лотоцького розвинув дуже інтенсивну працю й видав понад 30 томів наукових публікацій.

В зв'язку з упадком української державности й розгромом українського національного життя повстало явище - в таких широких розмірах в новій історії небувале: масова еміграція української інтеліґенції за кордоном. Серед цієї інтеліґенції знайшлося багато професорів і взагалі діячів науки і ціле тисячі молодих людей студентського віку. Завдяки щедрій піддержці уряду Чехословацької Республіки заложено було ряд українських високих шкіл: Вільний Університет і Високий Педагогічний Інститут у Празі й Господарську Академію в Подебрадах. В наслідок цього Прага з Подебрадами стали осередком української наукової праці як в обсягу загальних та спеціяльних наук, так особливо в обсягу українознавства. Біля українських високих шкіл заложено ціли ряд українських наукових товариств, з яких спеціяльно для українознавства мало значення "Українське Історично-Філологічне Товариство" в Празі. Було випущено сотки наукових публікацій і високошкільних підручників, які збагатили українську науку й сприяли виробленню наукової термінології. Заложений у Празі "Громадський Видавничий Фонд" випустив кілька десятків цінних наукових праць, серед яких особливо велику вагу має збірник праць з української антропології й етнографії проф. Ф. В о в к а. Так само дуже цінним здобутком української науки на еміграції є видані ще на початку еміграції історичні праці М. Грушевського /УІІІ-й том "Історії України, 1922/ і В. Л и п и н с ь к о г о /"Україна на переломі"/, а також праці з історії українського права Р. Л а щ е н к а, А. Я к о в л е в а, з історії філософії на Україні Д. Ч и ж е в с ь к о г о, з історії пластичного мистецтва та театру Д. А н т о н о в и ч а.

Праця українських учених на чужині виявилася не тільки в продовженні й поглибленні своїх студій, але також і в ознайомленні західньо-европейського громадянства з Україною та з її культурним життям. Праці українських учених про Україну, про її історію та культуру почали з'являтися в наукових виданнях чеських, німецьких, англійських, французьких та інших. Як одно з великих досягнень науки про Україну серед чужинного світу треба вважати заснування в 1926 році в Карловому університеті /Прага чеська/ катедр української історії та української мови і письменства. В тім же 1926 році засновано "Український Науковий Інститут" в Берліні, який аж до останнього часу сповняв ролю посередника між українським та німецьким науковим світом і видав 5 томів наукових публікацій про Україну в німецькій мові. За останні роки все частіше в Німеччині й у Франції читаються систематичні курси й спорадичні виклади про українську мову, письменство та культуру самими ж німецькими та французькими професорами.

Як видно з цього короткого огляду, наука українознавст-

ва дуже рідко й в дуже короткі періоди тішилася сприятливими умовами для свого розвитку. Здебільшого доводилось їй боротися з перешкодами, про які інші, щасливіші своєю історичною долею народи не мають навіть поняття. І все ж таки вона виявила надзвичайну живучість і досягла дуже поважних здобутків, якими сміливо може повеличатись перед усім культурним світом. Для самого ж українського народу, для розвитку його національного самопізнання й свідомости вона мала значення просто неоцінime. Вона була надхнута й перенята глибокою любов'ю до своєї рідної землі й до свого народу, бажанням прислужитись для його добра. Ця любов служить запорукою, що українська наука перетривае часи лихоліття і разом з усім українським народом досягне вільного, ніякими перешкодами більш неотриманого розвитку й розцвіту.

Лекція друга.

ШКОЛА Й ОСВІТА НА УКРАЇНІ.

проф. Василь Біднов.

I. Домонгольська доба.

Історія школи, а разом з тим і освіти на Україні, починається з того часу, коли Володимир Великий /980-1015/ розпочав організовувати християнську церкву. Про школу й освіту в доби передхристиянської ми мало знаємо. Давні зв'язки українського народу з Візантією дали можливість зрозуміти культурну перевагу останньої над Україною, а разом з тим викликали серед вищих верств українського громадянства бажання пересадити візантійську культуру на український ґрунт. Володимир Великий був особливо гарячим прихильником такого культурного зближення України з Візантією, а засобом до того він уважав охрещення свого народу та нав'язання родинного зв'язку з імператорським візантійським двором. І те, і друге він зробив, згідно з традиційною хронологією, коло 988 року. Для зміцнення християнства й для поширення греко-візантійської культури, незабаром після свого охрещення, Володимир засновує в Києві школу для дітей вищих верств українського громадянства.

Про цю подію наш первісний літопис розповідає дуже коротко: "Післав /Володимир/ нача поимати у нарочитые чада дѣти й даяти нача на ученіе книжное". Автор літопису додає до цього, що матері дітей, взятих до "ученія книжного", плакали, не розуміючи того, наскільки корисна для людини шкільна наука[x]. З наведеного літописного свідоцтва трудно уявити собі, що то за школа була, які були учителі й чому там учили. Звістки інших стародавніх пам'ятників наших теж дуже уривчасті, випадкові й не дають можливости виповітлити питання про першу школу на Україні, як і взагалі про школу в домонгольську добу. Безсумнівним є той факт, що київська школа стала зразком для інших осередків Київо-Української держави. З літопису відомо, що син Володимира Ярослав /+1054/ засновує школу в Новгороді на триста хлопців. В житії преп. Феодосія Печерського оповідається, що він, перебуваючи хлопцем в Курському при своїх батьках, в одного з місцевих учителів "навиче

---

x/ Полное Собраніе Русскихъ Лѣтописей, т. I, 51 /під 988 р./

воя граматикія" /призвичаївся до науки книжної/.Що в приняттям християнства серед князів та вищих станів прищеплюється звичай давати дітям освіту,крім наведеного приклада в Феодосієм, говорять і інші свідоцтва.Автор житія св.Бориса,сина Володимира Великого,забитого братом його Святополком в 1015 р.,говорить про цього князя,що він "бяше и грамоть научен".Володимир Мономах про свого батька Всеволода /+1093 р./ свідчить,що той "дома сѣдя , изумѣша пять языкъ".

Обставини того часу та потреби життя вимагали певного знання,бо освічені люди були потрібні й для церкви й для держави,для заміщення церковних урядів та різних посад адміністраційного характеру,для підтримання широких торговельних зв'язків,для ведення великих господарств у боярських маєтках та інше.Постійні зносини з Візантією та присутність греків серед нашої ієрархії /митрополіти та єпископи/ зокрема вимагали від наших людей знання грецької мови.Того ж самого вимагали й інтереси наукові, бажання користуватися тими творами,що не були перекладені на мову слов'янську.Через те серед наших людей було поширене знання грецької мови.Митрополит Клемент Смолятич / в середині XII ст./свідчить,що мав коло себе людей,що вивчили грецьку мову.Серед тих п'яти мов,що знав князь Всеволод,батько Мономаха,була й грецька мова.Дипломатичні,торговельні та церковні зв'язки з Візантією потребували знання тої мови,а патріярші грамоти на Україну,як і твори деяких київських митрополитів,писані по-грецькому,- свідчать про знайомство наших освічених людей з грецькою мовою.

Дипломатичні,як і торговельні зв'язки України з західньою Европою вимагали від наших людей знання й латинської мови,яка серед народів заходу була мовою міжнародньою.Політичний зріст Галича та Волині в XII ст.втягав західньо-українські землі в оферу інтересів середньо-европейських і збільшував потребу латинської мови.Про те виразно свідчить ряд документів офіційного характера як місцевого,так і зовнішнього /з боку чужих монархів та римських пап/ походження.Згодом латинська мова на Галицько-Волинських землях придбала велике значення,а тому вивчення її було необхідним для всіх,хто займав більш-менш визначне громадське положення.Для переважаючої більшости української людности,звичайно,не було безпосередньої потреби знати мову грецьку та латинську; вона обмежувалася своєю рідною літературною /себто словянською/ мовою церкви,і в ній засвоювала свою шкільну освіту.

З того часу,як Київо-Українська держава,по смерти Ярослава I /в 1054 р./,розпалася на поодинокі землі,не бачимо прикладів,щоб місцеві князі заводили школи.Останні заводилися при єпископських катедрах для підготовки кандидатів священства. Тут вчили читати,писати,церковному співу та початкам віри й моралі,потрібним для парахвіяльного священника,як вчителя своєї пастви.По парахвіях,коло церков,існували школи для початкової освіти місцевої людности. Таким чином церква ставала осередком народнього виховання та освіти.Священники і особливо,під їх доглядом,дяки ширили початкову освіту,вчили дітей читати та писати.Члени кліра були освіченими,в порівнянні з масою,людьми, вони ж мали при церкві потрібні для навчання книги,в виді книг богослужбових.З огляду на тодішню дорожнечу /писаних книжок , спеціяльних шкільних книжок не існувало/ підручниками служили звичайні церковно-богослужбові книги. Після вивчення азбуки та складів /букваря/,приступали до читання тих богослужбових книжок.Першою такою книгою був "Часослов",що містив у собі всі ті елементи богослуження,які вживалися підчас відправ повсякденно.

За "Часословом" приходила черга до "Псалтирі". За нею йшов "Апостол", богослужбова книга, що містить у собі книгу "Діянній Апостольських" та листи Апостольські. Далі, для охочих ішли інші богослужбові книги та була тоді література перекладна й оригінальна. Людина набувала собі знання шляхом самостійного читання. Такий спосіб навчання витворився в нас під впливом візантійських шкіл XI-XII ст., відповідав тодішнім обставинам культурного та економічного життя, отав традиційним, поширився з України на північні Новгородські та Московські землі, на протязі довгих віків знаходив собі гарячих оборонців й зберігся серед народніх мас мало що не до часів революції 1917 р., не вважаючи на широке розповсюдження початкових шкіл урядового характеру /з половини XIX ст./.

Стародавні українські учителі / з членів кліра/, підручники /церковно-богослужбові книги/ та самий характер тодішньої освіти /так само, як у Візантії та на Заході/ зв'язували українську школу з церквою, а тому парахвіяльні храми, манастирі та єпископські катедри були тими осередками, де містилися школи, які були далекими від шкіл нашого часу своєю організацією, наукою, методами, порядками та завданнями. Школа вчила читати й писати, давала елементарні, загальні відомости з різних галузів знання, а потім людина сама поглиблювала своє знання самостійним ознайомленням з різноманітною літературою. Так треба розуміти твердження дослідувачів історії освіти на Україні, що знання набувалося тільки шляхом самостійного читання, шляхом начитанности, що освічені люди домонгольської доби були тільки "начетчиками", а не вченими в нашому розумінню того слова.

Які книги читалися на Україні в XI-XII стол.? Яку освіту шляхом начитанности набували тоді українські люди ? В нас вживалися ті самі книги й ширилася та сама освіта, що й в Візантії. Остання зберігла ту саму культуру, що розвинулася на античному ґрунті під впливом християнства перших чотирьох віків, ідейний зміст якої брався з Біблії, творів церковних письменників та письменників стародавніх грецьких. Все це переховувалось й ширилось в Візантії серед освічених людей, а звідти поволі йшло й до інших народів Европи та Азії. Йшло це й до нас на Україну разом з християнством. Св. Письмо чи біблійні книги, в перекладі славних Солунських братів Кирила та Методія, напевно, були в нас ще до Володимира Великого. Тоді ж могли появитися в нас і переклади церковно-богослужбових книг, зроблені тими ж первоучителями словян та їх учнями. Болгарія та теперішня Підкарпатська Русь, що раніше, ніж Київ, засвоїли християнство з Візантії, дали їх Україні. Було перекладено на словянську мову ще до Володимира й деякі інші книги /як ось, Шестоднев св. Василія Великого в перекладі Іоанна, екзарха болгарського/. Але все ж таки кількість таких перекладів була невелика, а тому цілком природно, що в нас розпочинається інтенсивна перекладова діяльність для задоволення потреби в освіті. Князі українські, що дбали про пересадження християнства на український ґрунт, в першу чергу пильнують і про такі переклади. Дехто з князів у наміченому напрямі виявляв таку визначну енергію, що про них згадує й первісний київський літопис. Так, про Ярослава Мудрого, під 1037 р., читаємо: "Ярослав любив книги... і пильнував до них і часто читав їх і в ночі й в день, і зібрав многих переписчиків і перекладав з грецького на словянське письмо; і переписали вони багато книг"х/

х/ Полное Собраніе Русских Летописей, т. I. ст. 65.

З цих книг було створено при Софіївському Соборі в Києві велику бібліотеку. Переклади та взагалі книги переписувалися й збільшувалися в кількості примірників шляхом такої переписки. Такі бібліотеки утворювалися при єпископських катедрах, при манастирях, а потім у князів і приватних багатих людей. Переписчиками були переважно духовні особи, ченці, священники, дияконі, дяки, члени священницьких родин, про що свідчать написи на стародавніх рукописах, де зазначено ім'я переписчика. За часів преподобного Феодосія в Печерському манастирі був чернець Іларіон, "хитрий писати книги", він день і ніч переписував книги в келії преподобного Феодосія, другий чернець Никон переплітав ці книги, а сам Феодосій сукав потрібні для того нитки. Нерідко за переписування бралися члени князівських родин, бо переписування вважалося боговгодною спасенною справою. Переписувалося книг багато, бо на території України, не дивлячись на князівські усобиці, половецькі та татарські напади, що палили й нищили села й міста, церкви та манастирі, від часів домонгольських збереглося чимало пергамінових рукописів. Пояснюється це тим, що серед князів, бояр та духовенства було багато прихильників книги. Крім згаданого вище Ярослава Мудрого, своєю любов'ю до письменства вславилися сини його Всеволод та Святослав, з іменем якого збереглося до наших днів два "Ізборника", один 1073 р., а другий 1076 р., Володимир Мономах /+1125/, волинський князь Володимир Василькович /+1288 р./. З митрополитів вславився особливо Іларіон та Климент Смолятич, про якого літописець висловлюється: "книжник і філософ, якого не було на Руси". Такі прихильники книги дбали про те, щоб зростала кількість їх, доручали переписувати їх відповідним особам.

Переважну кількість поширених у нас книг творило письменство перекладне. Помимо Св. Письма та богослужбових книг, були поширені переклади отців Церкви, серед яких перше місце належало творам Св. Василія Великого, Григорія Богослова, Іоанна Золотоустого, Кирила Ієрусалимського, Феодорита Кирського та інших. Поодинокі їх твори входили в різноманітні збірники, як також ходили в окремих рукописах. Вся така перекладна література носила виключно богословський характер, бо тоді скрізь найбільшу увагу притягали до себе питання релігійні. Церковно-богословські справи панували над усим і українські книжники та діячі не робили винятку з загального для Візантії та Заходу явища. Релігійним елементом були просякниті навіть ті твори, що торкалися історії або природознавства, що теж перекладалися з грецької мови на слов'янську. Існували переклади хронік Малали /УІІ стол./ та Георгія Амартола /ІХ стол./, хронографа Никифора /792-828/, "Палеї історичної" та багато інших. Поруч з перекладними творами, бачимо й твори оригінальні, що виходили зпід пера місцевих українських письменників. Останніх було / з середини ХІ ст./ чимало, але ж значна частина їх забута вже давно, а чимало з їх творів або загинуло, або збереглися тільки в уривках. Єсть пам'ятники нашого письменства, автори яких нам невідомі. Наша оригінальна література теж носить характер релігійний, ставить завданням своїм зміцнення на Русі християнської віри та моралі. Наслідувала вона грецьким зразкам і часто була мало самостійною. Перше серед них місце належить проповідям, авторами яких були Лука Жидята, Феодосій Печерський, Кирило Туровський та різні невідомі "христолюбці". Найвизначнішим серед такого роду творів пам'ятником треба вважати "Слово о законѣ и благодати" митрополіта Іларіона; воно свідчить про ґрунтовну шкільну підготовку автора, широку ерудицію та визначний ораторський талант. За ними йдуть "Житія" святих - оповідання про життя та діяльність наших святих, як ось оповідання Нестора про князів Бориса та Гліба, "Пам'ять і похвала Володимирові" Якова Мніха, збір-

ка оповідань про києво-печерських подвижників, відома під назвою "Патерика Печерського". Чимало творів присвячено й полеміці з латинством, проти якого стародавні українські письменники виступали дуже гостро. Маємо приклади й оповідань про подорожі до Палестини, як напр., "Хождение игумена Даниила" /між 1106 і 1108р/. Інтерес до історії рідного краю знаходить собі вираз в літописях наших - найдавніший Київський, Галицький та Волинський, - що ввійшли до складу т.зв. Іпатіївського літопису й вважаються першоджерелом для історії України-Русі. Тоді ж було покладено початок і літературі світській, що в знаменитому "Слові о пълку Игореві" досягло свого найвищого розвитку.

Щодо свого змісту, то стародавнє українське письменство як перекладне так і оригінальне дуже різноманітне. Не вважаючи на церковно-релігійний характер, воно охоплює всі галузі знання: богословіе, історію, право, природознавство, математику в тих самих дозах і розмірах, які ми бачимо в письменстві візантійському або західньо-европейському відповідних віків. Пам'ятники цього письменства, що переховалися до наших днів, свідчать про те, наскільки була різноманітною освіта українського громадянства в XI-XIII ст.ст., освіта, що добувалася початковим навчанням в тодішніх школах і в тодішніх учителів, а потім поширювалася й поглиблювалася шляхом самостійного читання.

Книгам надавали величезне значення, а читання їх /"книжное почитаніе"/ вважалося надзвичайно добрим ділом, бо то була дорога до засвоєння християнських істин, релігійної та моральної науки, всього того, що потрібно для спасіння душі. Літописець говорить: "велика польза человѣку от ученія книжного: книгами бо кажеми и учими есми пути покаяною и мудрость бо обрѣтаем и вздержание ... се суть исходища мудрости, книгам бо есть неищетная глубина; сими бо в печали утѣшаемъ есми; си суть узда вздержанию"[x]. "Иже книги чтет, бесѣдует з Богом" - говорить той же літописець[xx]. Піддержуючи в читачеві релігійне почуття та добрі моральні настрої, книга одночасово з тим задовольняла і потребу знання в ньому. Як і завжди, читачі прагнули до можливо повного знання, до можливого енциклопедизму, а тому, не обмежуючися читанням одного автора, або книги одної певної галузі, користувалися "ізборниками" різноманітного змісту. Як на приклад таких збірників можна вказати на "Ізборник" князя Святослава 1073 р., де поруч з святоотецькими словами та "житіями" святих знаходимо й "слово о четыи книг" й про риторічні фігури та інше.

II. Освіта в добу Литовсько-руської держави.

Українська письменство домонгольської доби свідчить, що шкільна освіта на Україні стояла не нижче, ніж у Візантії в відповідні часи. Через те, що наші землі ввесь час були під культурним впливом останньої, політичний та економічний занепад Візантійської держави в XII стол. шкідливо відбивається на освітньому становищі України. До того прилучаються ще й місцеві історичні обставини - князівські усобиці та половецькі напади, що руйнують політичне та економічне життя, ще більше шкодять освіті на Україні. Тому то й бачимо в XIII стол., а особливо після татарської навали, як наше культурне життя поволі підупадає. Осередки його з наддніпрянських земель переходять далі на захід, на Волинь та Галичину. Культурний зріст за-

---

x/ Полное собраніе рѹсскихъ летописей, том II /в 1 том. 107/
xx/ Там же.

хідньої Европи XIII-XУI ст.не проходить безслідно й для українських земель,що злучаються почасти з Литвою,а почасти з Польщею. Вони потрохи, в міру занепаду Візантії та ослаблення її культурного впливу,піддаються культурним впливам Европи.Але ж сама освіта на Україні та школи де довго,мало що не до самого кінця XУI ст.зберігають форми й дух попередніх часів,раніш утворену традицію.Представники нашого духовенства,як і раніше,являються шкільними вчителями,церковно-богослужебні книги - підручника - ми.Тепер ще більше значення має наш дяк,що поруч з колишньою назвою "дідаскал" /або "даскал"/ і "маістер",носить ще назву "бакаляр". Він учить всіх дітей,незалежно від їх матеріяльного та соціяльного положення.Ці дяки вчили дітей або коло церкви , в школі,або дома,в заможних людей,що спеціяльно брали їх до себе для навчання дітей.На жаль,і тепер,від XIV-XУ стол.,маємо дуже мало звісток та й ті йдуть тільки від XУI стол.Надзвичайно цікавим щодо цього є заповіт брацлавського каштеляна Василя Загоровського /волинського шляхтича/,заповіт писаний в 1577 році в кримській неволі.Він мав жінку й двох маленьких хлопців.Почуваючи наближення смерти,він у своїому заповіті призначає опікуні в для своїх синів і просить їх подбати про те, щоб діти дістали освіту.Коли діти досягнуть семи літ, тоді треба знайти "дяка,добре вченого й цнотливого,або запросити того самого дяка Дмитра,що в мене /Загоровського/ служив, і віддати їх вчитися руській науці в Св.Письмі або в моїому домі,або в церкві святого Ілії в Володимирі,і,не пестячи їх , пильно та порядно приводити їх до науки так,щоб потім вони з науки тої були придатні до помноження хвали милосердному Господу й до служби своєму господареві та Речі Посполітій"х.Отже з цього видко,що,як і в домонгольську добу,в нас учили молитвам та Св.Письму,прищеплювали релігійну свідомість,вміння читати богослужбові книги,і цією наукою виховували добрих християн та корисних служителів батьківщині та господареві/голові держави,що ототожнялася з Річчю Посполитою/.Тому,що діти Загоровського були шляхетського походження й мали через те обіймати урядові посади,для них була ще потрібна поширена в державному діловодстві /Польщі й Литви/ та у взаємовідношеннях культурних станів латинська мова,то Загоровський просить опікунів /власне свою дядину/ подбати й про те,щоб хлопці навчилися й латинської мови,до якої вони мали приступити вже тоді,коли засвоять руську науку,навчаться молитвам і читанню Св.Письма. Тоді необхідно знайти "статечного бакаляра,який би міг їх/синів/добре вчити письму латинської мови,і наказати йому вчити в моєму домі"хх/.

Що в нас тоді традиційне навчання продовжувалося по церковно-богослужбових книгах,про те свідчить і славний письменник український Іван Вишенський.Обороняючи в одному з своїх листів стародавній спосіб навчання дітей /проти поширеного в кінці XУI ст.західньо-европейського способу,власне єзуїтського/,він послідовно перелічує ті церковно-богослужебні книги /з похвальними епітетами до кожної з них/,по яких вчилася тоді українська молодь."Часословець","Псалтирь","Апостол","Октоїх"- ось ті наші підручники,без яких неможливо було засвоїти книжної премудрости.Так само,як і в домонгольську добу,очевидно,і круг знання був однаковий,як і методи засвоєння науки.

Історичні відомості з другої половини XУI ст.свід-

х/Возняк.Старе українське письменство,стор.234.
хх/Там же,стор.234.

чать виразно, що в нас, як і на Білій Русі, при церквах існували школи, де дяки вчили дітей. Пастор Одерборн, що був в Литовській державі 1581 р., свідчить про те, що православні завжди мають коло церкви школи /scholas semper templis, adjunctas habent/. в такій школі "тридцятилітня людина вчить дітей перших початків науки, катехизиса не вживають, але дають дітям молитви до Богородиці й св. Миколая, списані в книжках, а Апостольський символ вчать з деякими змінами; до цього додають Давидові псалми, які вони читають і в день і в ночі"x/. З заповіту Загоровського знаємо, що той забезпечив духовенство св. Ілиїнської церкви в Володимирі помешканням і втриманням /натурою й грішми/, в тому дякові чотирі копи на сукно й півкопи на кожух /більше, ніж священникові й дияконові/, "бо дяк має бути добрий". "А то для того дяку доброму більше", щоб він, мешкаючи в білій хаті, коло чорної шпитальної хати, вчив дітей, яких будуть давать йому в науку, Богу й людям добрим вдячно; щоб він "гаразд" читав і співав з книг, книги, яких потребує церков аби "уставично" писав з доброго "зводу"xx/. Ходкевич у свойому Заблудові призначає певну фундацію як для православної церкви, так і для латинського костела, і між іншим призначає православному дякові й латинському органістові десятину з 25 кіп жита і 25 кіп ячменю /в 1562 р./ з тим, щоб вони "на науці дітей держали"xxx/. Князь Острозький, забезпечуючи в Острозі дяка /"уставника"/, ставить йому в обов'язок "школу держати"xxxx/. Від 1550 р. маємо відомости про існування при Красноставській церкві православній шпиталя й школи xxxxx/. Такі звістки виразно говорять за те, що при наших парахвіяльних церквах в XVI ст. існували для навчання дітей школи й що серед світських людей було чимало письменних. Про те саме свідчить і поучення митрополіта Сильвестра /від 1562/ новопоставленному Ієреєві, щоб він не дозволяв читати й співати людям "простим", неприйнятим до кліру; очевидно, поміж світськими парахвіянами були грамотні, охочі до церковного читання й співу, чому вони навчилися в церковних школах. xxxxxx/ Такі школи були й в манастирях. Так, дяк Васько підучується в манастирі св. Михаїла в Києві /А.Ю. і З.Р. т.I. ч.141 - в 1563 р./. В біографії Іова Княгиницького оповідається, що по першому його навчанню книгам, батьки віддають його до Унівського манастиря "болшого ради научення", і він там жив, "внимая чтенію Божественного Писанія". Отже виходить, що манастирські школи були школами вищими, куди поступали для удосконалення, вже по закінченню школи парахвіяльної.

Учителями в наших церковних школах були згадані вище "дяки", що іноді звалися "уставниками". Назва ця говорить за те, що вони були нижчими церковно служачими, помічниками священника в відправах. Дяк повинен був не тільки вчити дітей, а, як бачили з заповіту Загоровського, і переписувати книги, був і перепищиком; як людина освічена, очевидно виконував і всякі інші справи як приватного так і громадського характеру, згідно з вимогами часу та обставин того оточення, де йому доводилося працювати.

З різних джерел довідуємося, чого вчилися в школах

---

x/ Грушевський М. Історія України т. VI. 333 і 334.
xx/ Там же стор. 324.
xxx/ Археогр. Сборник XI. ч. 114; в Грушевського, VI. 333 і 334.
xxxx/ Грушевський, VI, 333
xxxxx/ Там же, VI. 339.
xxxxxx/ Там же, VI. 332-333.

наші діти в XIУ-XУI ст.Перш за все учили азбуку й склади/різні комбінації голосних і суголосних букв,що зустрічаємо в словах/,себто те,що пізніше звалося "букварем",- а потім переходили до читання богослужбових книг.Читання було найголовнішим предметом навчання.В залежности від того,яку читали книгу, учні поділялися на групи: одна група студіювала буквар, друга часословець,третя - псалтир і т.п.Перехід від одної книги до другої було сполучено з різними сталими звичаями,що дає підставу такий перехід прирівнювати в наші часи до переходу в нижчої кляси до вищої.Вчили ще й співати,по-церковному,звичайно.Додавали до того ще й писання,при чому писали каліграфічним письмом,великими літерами,т.зв. "уставом",себто тим письмом,що тільки з кінця XУ ст.стало витіснятися з державного та приватного вживання т.зв.скорописом.Але ж останній спосіб писання вживався виключно в канцеляріях державних установ,а в шкільну практику входив слабо.

Із сказаного видко,що й тепер шкільна освіта носила виключно церковно-релігійний характер /конфесійний/ - молитва та богослужбові книги є головними предметами студій.Для тих, хто підготовлював себе до служення Церкві в священному сані, треба було ще засвоїти порядок церковних служб,бо перед висвяченням вони мусили виявляти перед єпископом знання церковного уставу.І підстава твердити,що в нас,після початкової освіти, вчили ще мову грецьку та латинську,про що свідчать переклади з грецької мови та документи писані латинською мовою. Збереглися згадки про те,що поодинокі представники української та білоруської молоді в XУ-XУI ст.їздили до Праги,Кракова, Падуї,Болоньї та інших університетських міст,щоб там здобувати освіту.Та,на жаль,звістки ці занадто скупі.Франциск Скорина,доктор свобідних наук Краківського університету й доктор медицини Падуанського університету / останню здобув 1512 року/, найбільше відома особа,про яку дещо знаємо/завдяки його виданням слов'янських книг./.

Для того,хто одержав початкову освіту,самостійне читання того,що існувало на слов'янській мові,було єдиною можливістю придбати якесь знання.Література наша в XIУ-XУI ст.зросла,збільшилася,бо до попередніх книжних запасів додано було нові,головним чином,перекладні,а почасти й оригінальні. Через те, що українські та білоруські землі входили до складу Литви й Польщі,наша православна людність вступила в безпосередні різноманітні стосунки з населенням римокатолицьким і представники латинської церкви робили спроби накинути православним русинам латинство.В інтересах оборони своєї батьківської релігії, представники нашої людности писали полемічні твори проти напаства, і ці твори належать до оригінальних пам'яток українського письменства.Як і в добу домонгольську,Русь вважала Візантію, чи правдивіше,греків своїми культурними провідниками і,в міру можливости піддержувала з ними зв'язки.Та турецьке панування над греками /з 1453 р./остаточно придушило грецьку освіту,що почала підупадати ще в попередні століття,і через те Русь не багато могла запозичити в справі освіти від греків.Між тим гуманізм та реформація спричинилися сильно розвитку науки й освіти на Заході Европи і там виникло багато університетів та шкіл взагалі.Польща захопилася цим освітнім рухом.Заснований в 1400 р. краківський університет на довший час стає культурно-освітнім осередком для Польсько-Литовської держави.Реформація збільшила інтерес до освіти,бо й лютерани й кальвіністи /спільно з соцініянами/школам надавали особливе значення в справі поширення своїх взнань.Де раніше,ніж у Польщі та Литві,виникли про-

тестанські школи в Німеччині /Віттенберг, Липськ, Кролевець/ та Швайцарії /Женева, Базель/. Русинська молодь охоче вступала до цих шкіл як у Польщі, так і закордоном і звідти виходила не тільки освіченою гуманітарно, з науковим знанням, а часто й з протестанськими релігійними поглядами. Та ще сильніше впливали на нашу молодь школи латинські, куди вона вступала ще в ХУ ст., а особливо школи єзуїтські, коли вони в другій половині ХУІ ст. з'явилися на території Польсько-Литовської держави. Заснована в Вільні в 1569-70 р. єзуїтська колегія незабаром придбала собі таку добру репутацію, що слава про неї лунала навіть на Волині, і згаданий вище Загоровський висловлює в 1577 р. бажання, щоб сини його по одержанні православної освіти в доброго дяка та вивченню латинської мови, вступили до віленської єзуїської колегії, бо він чув, що хвалять ту науку, що єзуїти дають дітям у Вільні. Знання, що давали католицькі й протестанські школи, було значно вище того, що виносила наша молодь з своїх православних шкіл, і більше відповідало практичним потребам Польсько-Литовської держави, а тому наші молоді люди, особливо з вищих верств нашого громадянства, охоче йшли до тих шкіл, щоб підготовитися до заміщення адміністраційних, судових та інших посад. Чужа конфесійна школа - і протестанська і католицька - відривали їх від православної віри, Православ'я служило найголовнішою національною ознакою руського народу /в ХУ-ХУІІ ст. слово "русин" було цілком рівнозначним слову "православний"/, а через те втрата молодою людиною старо-батьківської релігії тягла за собою й втрату своєї національности. Наша молодь в таких школах полонізувалася, бо латинські й протестанські школи в Польщі були суто-польськими. Таке неґативне й шкідливе з православного погляду явище мусіло звернути на себе увагу руського /українського й білоруського/ громадянства, а разом з тим і викликати в ньому бажання запобігти такому лиху, вжити заходів, щоб наша молодь не відступала від своєї віри та національности. Єдиний засіб рятувати від цього молодь - це заснування своїх власних шкіл, що давали б науку і виховували б учнів в національному дусі. Думка про такі школи справді виникає й поширюється серед нашого громадянства. В одному з пам'ятників кінця ХУІ ст. говориться про велику шкоду "панству руському" від того, що в нас не було шкіл "посполітих", де б молодь наша одержувала освіту й виховувалася в національному дусі, і ця шкода полягає ось у чому: "Русь, сполучившися з ними /поляками/, позаздрила їх звичаям, їх мові та наукам і, не маючи своїх наук, почала віддавати своїх дітей в науки римські, а діти разом з науками привчаїлись і до їх віри, і так мало-по-малу своїми науками /поляки/ все панство/державу, землю/ Руське довели до римської віри, довели настільки, що нащадки руських князів з православної віри перехрестилися на римську й перемінили собі імення, ніби то вони ніколи й не були нащадками благочестивих /православних/ прародителів своїх"x/. Про сильне окатоличення та ополячення в ХУІ ст. руської шляхти свідчать і Іван Вишенський у своїх листах /"всі від Бога святого й від віри в Нього відступили"xx/, і Мелетій Смотрицький у своєму славному Θρηνος'і, де перелічено ті великопанські православні родини, що перейшли на латинство.

---

x /Архив Западной Росіи, т. IV, стор. 149, стор. 203-204.
xx Архив Малой и Западной Россіи, т. II, стор. 225.

III. Організація української
вищої освіти.

Думка про заснування своїх власних шкіл, які б паралізували шкідливі впливи латинських та протестанських шкіл на нашу молодь, здійснюється в останній четверті XУI ст., як поодинокими особами, так і цілими організаціями православними, відомими під назвою братств. З поодиноких осіб у справі утворення шкіл вславився князь Константин Константинович Острозький, що заснував кілька шкіл на Волині, а з його шкіл найбільш відома Острозька Академія. Багатий та впливовий наш магнат, князь Острозький, в I580 р. в своєму місті Острозі заснував школу по типу високих шкіл, що проіснувала до смерти свого фундатора /+I608/, скупчила біля себе визначні наукові сили, дала освіту значній кількості православної молоді і підготовила чимало визначних діячів наших. Викладали відбувалися, як і книги писалися, в церковно-слов'янській мові, до якої додавалося багато суто-українських слів, а також нерідко польські, грецькі й латинські. З мов тут викладалися особливо церковно-слов'янська та грецька, бо на тих мовах були Св. Письмо та православна богословська література. На польську та латинську мову звертали менше уваги. Викладалися тут і філософія, і богословія, потрібні для виховання молоді в православному напрямі. Крім того викладалися тут і математика з астрономією. Князь Острозький давав у своїй Академії пристановище не тільки православним професорам, але й тим іновірцям, що їх за протестанські погляди звільняли з латинських шкіл. Захарія Копистенський в своїй "Полінодії" каже, що в Острозькій Академії "знаходилися й славні доктори, добре вивчені в мовах грецькій та латинській, знаходилися й математики й астрологи /астрономи/ превиборні, а між ними і славний математик філософ і астролог Ян Латос /з краківського університету/, що новий календар зганьбив і письменно друком довів, що він не вільний від помилок[x]/. Взагалі Острозька Академія залишила по собі значний слід в історії української науки та українського культурного життя, осередком якого вона була в кінці XУI й на початку XУII ст. Найголовнішим пам'ятником наукової праці Острозької Академії /чи інакше - "грецької школи" чи ще інакше - "училища греко-словенського"/ було видання повної слов'янської Біблії в I58I р., текст якої, з невеликими змінами в XУIII ст., і досі вживається в слов'янських православних церквах. Саме ж видання цієї Біблії зроблене надзвичайно художньо, ще й зараз є предметом дослідження з боку богословського, історично-філологічного, художнього та ін. Найбільше над її виданням попрацював Герасим Смоpицький, визначний богослов і філолог свого часу; він же був і ректором Академії. Крім нього, можна ще згадати Василя Острозького, якогось анонімного клирика Острозького, Філалета Христофора /Бронського/, Мелетія Смотрицького /сина Герасимового/, що залишили по собі глибокий слід в українській богословській та полемичній літературі, твори яких мають велике історичне значення. В Острозькій школі були вчителями й греки, як, наприклад, Кирило Лукаріс /пізніше - патріярх царгородський, повішений турками в I638 р./ та архимандрит Никифор, що самі вчилися на заході в різних університетах. Даючи освіту нашій молоді, Острозька Академія разом з тим була зразком для інших шкіл. Так, в I588 році єпископ Феодосій Лозовський з своїм клиросом /капитулою/ заснував у Володимирі греко-слов'янську школу і для викладів у ній грецької мови взяв з Острога двох бакалярів.

- - - - - - - - - - - - - - -

x/Русская Историческая Библіотека, т. IУ, кол. II36.

Острозька школа зникла тому, що спадкоємці К. Острозького були вже католиками й не могли підтримати тої школи, що ставила своїм завданням боротися з латинством і унією.

Крім академії, князь Острозький заснував ще школи; в Турові - 1577 р. , Слуцьку - 1580 р., Дермані. Ці школи теж мали завданням своїм зміцнювати православ'я й перешкоджати денаціоналізації нашого народу.

Ще більше значення, ніж засновані князем Острозьким школи, мали ті наші школи, що їх заснували православні братства. Іменем братств / confroternitas / називалися міські організації, що десь з XI-XII ст. виникали при поодиноких церквах наших і ставили своїм завданням підтримку та забезпечення своєї церкви, взаємне єднання парахвіян та підтримку тих, що потребували матеріяльної допомоги. В XVI ст., коли протестантизм у різних його видах, а в початках католицької реакції й латинство, почали наступ на православну церкву, братства наші ставлять своїм завданням оберегати й православну віру та свою народність від неправославних визнань та винародовлення Руси. Для того вони заводять школи для виховання дітей в дусі своєї православної віри та руської народности. В цьому відношенню перед ведуть наші міста, які користувалися самоврядуванням /магдебурським правом/ і в XVI ст. досягли високого економічного, а почасти й культурного, розвитку. Найраніше таку поважну діяльність розпочало Успенське братство у Львові, що об'єднало коло себе не тільки православних міщан львівських, а й з околишніх міст; в 1586 р. воно заснувало школу, для зміцнення якої воно здобуло благословення константинопольського патріярха Іеремія II, як найвищої духовної особи для православної Київської митрополії / себто земель українських і білоруських/. Завданням братської школи у Львові було релігійне та моральне підвищення нашого суспільства через належне виховання молоді. Діти мають учитися істраху Божіему и обычаям вьстидливим младенческим - якo мають быти вь Церкви противъ Богу, дома противъ родичем своим и ин де иним цноту й стыд заховывати , посполите противъ всьм покору и уваженье". З огляду на це й учителі повинні бути людьми моральними та побожними, щоб ніхто з них не був " пособитель ереси, но благочестію поспьшитель". Наука в школі повинна бути приступна для всіх дітей " всякого /стану : убогим, за прости Бога, а багатим за ровним датком". [x] В львівській школі вчили читати, писати, а потім граматику, риторику, діялектику, музику; Св. Євангеліе та книги Апостольські і, крім того, в часи пообідні,- пасхалію, аритметику, церковний спів. Звертали особливу увагу на слов'янську та грецьку мови, по грецькому говорили й писали. Згодом заведено було, в інтересах практичних, ще мови латинську й польську. На території Польсько-Литовської держави в XVI ст. існувало чимало протестанських шкіл / Вільно, Раків, Дубно, Любартів, Хмільник та інші/, а від 1565 р. і католицько-єзуїтські школи / Браунсберґ, Вільно, Пултуськ, Ярослав, Замостя, Люблин, Полоцьк, Рига, Дорпат, Несвіж/ І в протестанських, і в латинських школах програма була однакова , в них вчили: граматику латинську й грецьку, риторику, піїтику, діялектику, трохи математику, а ще менше природознавства. Головну увагу звертали на класичних авторів, їх читали, коментували, заучували, за їх прикладом, писали прозою та віршами як по-латинському, так і по-грецькому. [xx] Коли порівняємо програму

x/ Грушевський VI.517.
xx/ " Кіевская Старина", 1902 р., ч.7-8, стор. 13 /оттиск К.Харламповича /.

цих шкіл з тим, що викладалося в Львівській братській школі, то побачимо, що різниця між ними буда невелика: у Львові звертали багато уваги на свою рідну літературну мову - церковно-слов'янську - та грецьку. Завдяки своїй школі Львів став на деякий час культурним осередком українсько-білоруських земель, львівське братство вело перед в духовному житті православного населення та його боротьбі з латинством й унією, а львівська школа стала зразком для інших братських шкіл. Так, по її зразку в 1587 р. засновано братську школу в Відні, а потім до кінця XVI ст. ще школи в Берестю, Рогатині, Перемишлі. В міру того, як зростали для православ'я небезпека з боку Риму, виникали нові братства, а заодно з тим і братські школи, що знаходили собі живу підтримку серед всіх станів православного населення. В першій половині XVII ст. виникають школи в Стрятині, Києві / в 1615 р. /, Луцьку, Кременці та в інших містах. Всі вони за зразок брали школу львівську, тільки в залежності від місцевих моральних і матеріяльних умов, не завжди могли додержувати плану та тих розмірів навчання, які бачимо в школі львівській. Через те, що в братських школах надавалося особливе значення грецькій мові, панував нібито грецький напрям, то згадані братські школи часто називаються грецькими школами, хоч ці школи в дійсності ставили справу досить широко і, студіюючи православне богослов'я, нерідко звернули увагу, в цілях боротьби з католицизмом, і на латинських богословів, починаючи від Фоми Аквіната. У всякому разі вони не мали тої вузости й нетерпеливости до своїх противників, які пробують приписувати братським школам деякі пізніші дослідники. Для задоволення своїх потреб школи видавали різні підручники. Вчителі цих шкіл писали й наукові книги філологічного, історичного й полемічно-богословського та богословського змісту. Школи та релігійна боротьба кінця XVI ст. викликали сильний національно-культурний рух на Україні, наслідки якого виявляються в політичних подіях XVII ст.

Братські школи, як взагалі братський рух на наших землях, появляються в наших містах, їх творцями є міщани. Але ж їм в цьому відношенню енергійно допомагає православна шляхта, що підтримує їх і правно й матеріяльно. З міст освітній рух іде на села, не вважаючи на те, що селянство наше в правному та соціяльному відношенню було обмежено, знаходилося в стані "підданства", кріпацтва щодо шляхти. І серед селян виникли с братства з їх шпиталями та школами, де духовенство, власне дяки, вчили дітей. Чужинці, що відвідували в XVII ст. українські землі, звертають увагу на таке явище. Так, Павло Алеппський, що відвідав Україну в 1654 р., свідчить, що в наших селах всі діти вчаться в школах, навіть сироти, яких втримують в шпиталях, а письменних людей багато не тільки серед мужчин, а й серед сільського жіноцтва. І це мало місце саме тоді, коли на Московщині, по свідоцтву Котошіхіна, навіть серед вищої верстви - боярства - траплялися люди цілком неписьменні, хоч вони й засідали в боярській думі, в найвищій установі, що рішала державні справи.

Серед всіх братських шкіл найбільше значення мала школа Київська, що заснована Богоявленським братством в 1615 р. Львівська, школа коло того часу, завдяки історичним обставинам, які переживала Польсько-Литовська держава за Жигимонта III, потрохи втрачує своє значення та впливи, а її місце займає школа Київська, чому сприяють: віддалення Києва від державних центрів, зріст козацтва, що взяло цю школу під свою оборону, та зав-

зяття місцевих діячів, головним чином митрополитів Іова Борецького та Петра Могили. Спочатку вона теж була "школою грецькою", такою, як всі інші братські школи, але в 1632 р. вона перетворилася в колеґію, придбала інший характер, що наблизив її щодо організації та навчання до єзуїтських шкіл. Зробив це Петро Могила, що був саме тоді архимандритом Київо-Печерського манастиря. Цей славний діяч український, син молдавського воєводи Симеона, особливо дбав про нашу школу. Тодішні обставини показували, що греко-слов'янський характер братських шкіл не дає можливости нашій інтеліґенції засвоювати всіх наукових цінностей, що знаходилися в західньо-европейському письменстві, яке тоді користувалося виключно латинською мовою. В порівнянні з багатою наукою в латинській мові, греки ХУІ-ХУІІ ст. стояли далеко позаду, а через те й нашим ученим доводилося звертатися до латинської науки, до латинських шкіл, серед яких єзуїтські в ХУІІ ст. вважалися найкращими. Крім того, єзуїтські школи ліпше підготовляли своїх учнів до практичного, громадського життя, до державної служби, бо давали глибоке знання латинської мови, що скрізь панувала тоді в Польщі. Організована на єзуїтський зразок православна школа, на думку Петра Могили, могла дати ліпшу зброю для захисту православної Церкви від католиків та уніятів. Тому то він і заклав восени 1631 р. у Київо-Печерському манастирі школу, де викладовою мовою стала латинська, впроваджено було й програм єзуїтських шкіл. Таке новаторство викликало сильне обурення проти печерського архимандрита серед членів Богоявленського братства, київського міщанства та українського козацтва. Чуже походження Петра Могили та родинні зв'язки з польськими маґнатами викликали підозріння до нього з боку православних, і тому вони й були сильно роздратовані проти Могили. Один із сучасників і співробітників Петра Могили - Сильвестер Косів свідчить, що народня юрба збиралася не один раз рознести київо-печерську школу, а учителів кинути в Дніпро - "начинити ними дніпровськів осетрів". І тільки авторитет та тактовне поводження сміливого архимандрита рятували школу від такої сумної долі. Петро Могила знайшов спосіб помиритися з противниками його школи: він запропонував свою школу злити з братською з тим, що остання буде реформована по зразку його школи., а він сам буде протектором братської школи. Браство прийняло пропозицію Могили, і восени 1632 р. школи злилися. З цього моменту київська братська школа стала латинською /не по духу й напряму, а по мові лише / й зветься колеґією, а по смерти Петра Могили, на протязі ХУІІ ст. - Київо-Могилянською, бо знаменитий протектор її не тільки організував її, а й забезпечив її правне становище, здобувши 1635 р. привілей короля Володислава ІУ і головне - матеріяльне, надавши Богоявленському манастирю, що втримував цю школу, декілька маєтків, завдяки чому колеґія могла існувати на протязі двох століть. З 1633 р. Петро Могила стає Київським митрополитом /1643 р. / і це дає йому ще більшу можливість дбати про свою школу. Він забезпечував її добрими професорами, яких для підготовки посилав в різні західньо-европейські університети, дбав про помешкання та втримання школи та учнів-студентів, чи інакше студеїв. Школа була поставлена дуже добре, кількість учнів зростала. Щоб поширити шкільну справу, митрополит Петро Могила заснував філії своєї школи поза Київом. Першу таку філію він заложив в Вінниці, в Вознесенському манастирі. В 1638 р. багата власниця містечка Гощі на Волині Раїна Соломорецька заснувала там мужеський Свято-Михайловський манастир і забезпечила його з тим,

щоб у манастирі була православна школа. Скористувавшися тим, Могила переніс сюди школу з Вінниці і вона тут існувала мало не до кінця ХУІІ ст., не дивлючись на воєнні завирюхи та татарські напади на Гощу.

На чолі Київо-Могилянської колеґії стояв ректор, звичайно виборний; він викладав богослов'я, хоч на підставі королівського привілею, у київській школі богослов'я викладати не можна було, а лише свобідні науки до філософії включно. Помічником ректора був префект, що стежив за студентами. Через ректора та прифекта митрополит правив колеґією. Вона складалася з таких клясів, або, як тоді казали, шкіл: фари, інфими, граматики, поїтики, риторики, філософії та богословії. Останнє, як окремий і сталий кляс, почало існувати власне з 80-х років ХУІІ ст., до того ж часу кляс богослов'я існував з деякими перервами. Слухачі філософського та богословського клясів завжди затримували за собою офіційну назву студентів. Як і всі наші братські школи, Київо-Могилянська колеґія, що з 1700 р. стала зватися Академією, до самого кінця ХУІІ століття була школою загальноосвітньою, а не спеціяльною; до неї поступала молодь всіх станів нашого громадянства, від шляхти й козацької старшини до посполітих включно. Крім українців і білорусів, сюди йшли по науку й " москвини " / великоруси /, румуни, болгари, серби, а почасти навіть греки й араби. Отже ця школа була осередком освіти для всього православного світу, а по її зразку заводили в себе школи й інші православні народи, головним чином росіяни. Так, в Москві 1682 р. було засновано слов'яно-греко-латинську Академію, а в ХУІІІ ст. більше 20 семинарій в різних містах Московщини.

Братські школи мали характер цілком конфесійний як і всі інші школи в Польщі - католицькі та протестанські, виховували руську молодь в строго православному, а разом з тим і національному дусі. І ці школи задовольняли православних, вчили нашу молодь, давали їй освіту не гіршу ніж школи католицькі. Особливо таке значення мали школи, засновані Петром Могилою. Ще за життя митрополита відомий противник православ'я Касьян Сакович, що з православ'я перейшов з початку на унію, а потім і на латинство, признавав вартість цих шкіл. В своїй " Перспективі " він дорікає уніятам, що вони не дбають про свої школи, і робить такий закид: "Що ваші школи? вони нічого неварті не тільки в порівнянні з латинськими, а й з школами Петра Могили - Київською та Гойською". x/

Про православних вже й говорить нічого - вони були задоволені своїми школами й високо цінили їх. Вже в 1687 р. львівський / ще тоді православний / єпископ Іосиф Шумлянський, намовляючи підлегле йому духовенство давати шкільну освіту дітям, ставить наші школи нарівні з літинськими. " З ласки Божої" - пише він - " суть школи не тільки у Львові, Кракові, а й в Києві, що ще за держави найясніших монархів королів польських і особливо старанням блаженної пам'яти преосвященного митрополита Київського та всеї Росії, господина отця Петра Могили пофундовані, а тепер за держави благочестивих царів і великих князів російських їх розпорядженням і скарбом наново реставровані або поновлені; єсть вони й ближче до нас - в Гойщі. Дорога зараз, після замирення християнських монархів, хвала Богу, вільна - як з Києва до нас, так і від нас до Києва. Туди, чесні отці, синів своїх для науки посилайте й коштів не жалуйте". xx/ Як бачимо з відповідних джерел, Київо-Могилянська колеґія притягала до се-

x/ А.З.Р., т.У, Ч. 167, стор.203

xx/ Bielewski, A - Pisma St. Zolkiewskiego...

бе українську молодь з усієї України та Білої Руси на протязі ХУІІ та ХУІІІ стол. Вона дала шерег наших учених та письменників, піддержувала наше культурне життя, не відстаючи від західньо-наукових течій. Чимало наших молодих людей, як в ХУІст., їздить за кордон до німецьких, італійських, французьких університетів, для продовження там освіти. З таких осіб деякі відомі, більшість же їх залишається невідомими. До першої групи можна залічити Мелетія Смотрицького, наприклад, або значну кількість перших професорів Київо-Могилянської колегії, яких Петро Могила посилав за кордон для підготовки до шкільних викладів у Києві. / Інокентія Гізеля, Лазаря Барановича та інших /. Звичай їздити за кордон для студіювання в тамошніх університетах був розповсюджений в Польщі взагалі: їздили й католики, й протестанти, й православні.

Л е к ц і я т р е т я.

ШКОЛА Й ОСВІТА НА УКРАЇНІ.
/ продовження /

ІУ. Школи на Правобережній Україні в ХУІІ-ХУІІІ ст.

Повстання Богдана Хмельницького мало велике значення й в історії школи на Україні та її культурного життя. В першу чергу було підірване соціяльно-економічне значення православної шляхти тим, що вона втратила свої маєтки. Чимало загинуло її в часи війни між польсько-державною владою та козацтвом, чимало шляхетських родин, під впливом страшних подій, відмовилися від православної віри й перейшли на бік латинства й з гарячих оборонців старожитньої, батьківської віри стали її завзятими противниками. Міські братства, що завжди мали велику моральну й матеріяльну підтримку з боку шляхти, втрачають цю підтримку, а через те зменшується інтенсивність їх діяльности. Разом з тим починається економічний занепад міст, міщанство поволі убожіє, а через те слабіють і братства, збужується їх діяльність, підупадають школи. "Зборовська лінія", що від 1649 р. до Андрусівської згоди 1667 р. була границею поміж Польщею та козацькою державою, розриває на дві частини українські землі; українське населення, що зосталося в межах Польсько-Литовської держави значно слабіє й не може вже так активно відстоювати своєї релігії та національности, як це воно робило до 1648 р., а тому унія з кожним роком зустрічає все менше й менше відпору й ширится все більше та більше. Андрусівська умова, підтверджена т. зв. " Вічним миром" 1686 р. між Польщею та Москвою, дає можливість унії вільно поширюватися, за підтримкою латинського духовенства та шляхти, по західній Україні до самого Дніпра. Після цього православні братства на правобережній Україні підупадають, братські школи зникають, бо навіть найбільш впливове Львівське братство, під впливом історичних обставин, після довголітньої завзятої боротьби з унією, змушено було в 1708 р. перейти на бік уніятів. Православні школи зберігаються тільки по селах, бо селянство консервативніше й не відмовляється від своїх православних та національних традицій. За те по містах ширяться школи "греків, в

унії суцих", себто тих українців, що відмовившися від православ'я, прийняли унію з Римом. Вони теж були конфесійного характеру й знаходилися в руках василіян-уніятських ченців "чина св. Василія", вони мали організацію й програми шкіл езуїтських, хоч останні з кінцем XVII ст. вже тратять своє попереднє значення, а на перший плян виступають школи піярські, себто школи нового ордену, заснованого в Римі 1597 р. з спеціяльним завданням виховувати молодь. На Україні школи отців scholarum piarum були у Львові, Золочеві та Межирічах. Василіянські школи появляються зараз після проголошення Берестейської унії, бо деякі православні братські / як у Берестю та Володимирі/ було захоплено уніятами разом з манастирями та церквами. На протязі першої половини XVII ст. ці школи стояли недобре, були гірше православних. Були випадки / як 1616 р. в Новогрудку /, що кальвіністи перетягали до своїх шкіл не тільки учнів, а й учителів уніятських шкіл. x/ Стан уніятських шкіл поліпшився тільки тоді, коли з папського розпорядження справу шкільну в унії було передано уніятським ченцям, що звичайно звалися базиліянами. В середині XVII ст. вони засновують школи на Білій Русі / Вільна, Мінськ та ін. / й на Україні; на останній в XVII ст. їх шкільна справа йшла слабо, бо православне населення вперто стояло за власну школу, а козацькі війни, підчас яких козацтво нищило й уніятів, не давали василіянам зміцнювати своє положення на українських землях. Лише тоді, коли підупали православні братства, а козацтво втратило своє значення, василіяни поволі закладають свої школи, організовані по зразку езуїтських, з учителями, що підготовлялися в езуїтських закордонних школах. У XVIII ст. на Україні василіяни мали кілька шкіл - у Володимирі, Гощі, Любарі, Царгороді та інших місцях. Нерідко василіянам допомогали в заснованні шкіл місцеві польські магнати. Так, Станислав Любомирський / коло 1749 р. /в Шаргороді заснував василіянам манастир, а при ньому згадану вже школу. Ст. Потоцький, на початку другої половини XVIII ст., допоміг їм заснувати школу в Умані й підтримував її. Соймовою конституцією 1768 р. цю школу було затверджено; але ж того самого року, під час уманської різанини, гайдамаки вирізали як учителів, так і учнів тої школи.

Шкільна діяльність василіянського ордена набирає ширших розмірів з моменту утворення в Польсько-Литовській державі Едукаційної Комісії / постановою сойму 1773-1775 р./ - першого в Европі міністерства народньої освіти, - що перевела значну реформу в шкільній справі, виробила одноманітний шкільний статут і призначила школам грошову допомогу. Едукаційна Комісія використала освітні ресурси орденів Піярського та Василіянського. Саме тоді / 1773 р. / було знищено орден езуїтів. Їх школи, з будинками та майном, було передано василіянам / / в Овручі, Житомирі, Кремянці, Кам'янці-Прдільському та ін. /. Крім того, Едукаційна Комісія заснувала для василіян і нові школи, як ось у Каневі 1786 р. Відносно василіянських шкіл треба зазначити, що вони призначалися виключно для молоді шляхетського походження й вихували молодь у латинському та польсько-національному дусі. Патріотична їх діяльність у справі виховання молоді зустрічала похвали з боку польського громадянства, і навіть цілих соймиків, особливо в 1789 р. та 1790 р. xx/ Так Луцький соймик 1789 р. висловив бажання, щоб "велебні ксьондзи базиліане вчили "руський народ" в дусі католицтва й польської народности, xxx/ отже василіянські школи ставлять завдання цілком протилежні тим, що ставили

x/ Савич. "Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі". Київ, 1930, стор.263.
xx/Савич, стор. 383 і 384.
xxx/ Савич, стор.283.

собі православні братські школи.До якої міри василіяни та взагалі уніяти перейнялися протинаціональними тенденціями,видко з їх діяльности в Галичині після 1772 р.,себто після прилучення Галичини до Австрії.Ліберальний Йосиф II, запроваджуючи низку реформ,заснував у Львові українську семінарію 1783 р.,де богословські та філософські науки повинні були викладатись українською мовою.Але уніяти не оцінили такої уваги до них уряду:замість того,щоб взяти материю мову,як підвалину своєї освіти,вони бачили приниження своєї гідности в тому,що богословські та філософські науки викладалися їм не латинською мовою,як німцям і полякам; зважаючи на це,вони просили скасувати постанову про лекції українською мовою, x/ чого,розуміється,легко досягли. Ті ж тенденції полонізації провадила і ліберальна для свого часу Едукаційна Комісія. Складачі нового шкільного статуту,щирі - сенькі ідеалісти,ентузіясти,глибоко вірячі в ідеальну людину, втратили почуття простору й часу та мріяли про повітряні замки. Шкільний статут,бажаючи зробити освіту народньою,національною, ігнорував інтереси двох великих народів,що входили були до Польсько-Литовської держави:білорусів та українців. xx/ Державний спільний для всіх шкіл статут,державна допомога й контроль з боку представників уряду - візітаторів,-ставили василіянські школи в цілком нове положення й надавали їм інший характер,далекий від того,що було до Едукаційної Комісії протягом останніх століть, коли школи знаходилися в руках Церкви.

У. Школи в Гетьманщині та Слобожанщині.

На лівобережній Україні,що як автономна країна в 1667 р.входила до складу Московської держави,якийсь час поки автономія зберігала свою силу,пишно розвивалася наша традиційна культура.Межі школами головне місце належало Київо-Могилянській школі,що існувала на старих,так би мовити,могилянських засадах.Митрополити київські зоставалися її патронами й найвищими керовниками,дбали про її матеріяльне та наукове становище. З митрополитів того часу особливу горливість до школи виявив Рафаїл Заборовський /1731-1747/;він поновив її будинок,а в цілях підвищення рівня наукового посилав кращих студентів до німецьких університетів для підготовки до професорської діяльности.Серед них були такі особи,як Симон Тодорський,Георгій Щербацький,Давид Нащинський,Варлаам Ляшевський та інші. xxx/Такі особи переносили до Академії нові методи та напрями в науці/так,Георгій Щербацький почав викладати філософію по Пургоцію,прихильникові Декартової філософії/. Рафаїл Заборовський настільки дбав про Академію, що вдячні сучасники називали її Київо-Могиляно-Заборовською.Кількість студентів в цій школі була досить значна.Так,в 1715 році всіх слухачів було 1100; приблизно таку саму кількість бачимо на протязі цілого XVIII ст. і тільки в деякі роки вона спускалася до 600-800 слухачів.Серед студентів Академії можна було знайти молодь в усіх українських земель - від Коломиї та Перемишля до берегів Дінця,а разом з тим і представників усіх станів українського громадянства,при чому студентів походження світського було

---

xx/ П. Житецький. "Енеїда Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII століття. Київ. 1919.стор.49.

xx/Савич, стор. 311.

xxx/ Петров.М. Тр.К.Д.Ак., 1902 р. ч.12, стор.610.

значно більше, ніж духовного /в 1744 р., наприклад, духовного походження було 380, а світського 722/. Тільки наприкінці ХУІІІ ст., коли заходами Катерини ІІ стани нашого громадянства було перетворено в московські "сословія", з різко зазначеними правами та обмеженнями кожного з них, Київська Академія наповнюється вже переважно дітьми духовного походження, світські були в меншості. Так, в 1799 р. духовних було 554, світських - 344; в 1800 р. - перших 500, других 217; в 1811 - перших 1029 і других 129. Всі визначні діячі українські в ХУІІІ ст. виходили з Київської Академії, а багато з них знайшли визначне становище в російській адміністрації /як от міністри часів Катерини ІІ. Ан. Безбородько та Завадовський/. Кадри російського вищого духовенства від 1700 - до 1762-го року складалися тільки з українців, учнів Київської Академії.

Науки в Академії викладалися ті самі, що їх впровадив Петро Могила, викладовою мовою була латинська. Математика та мови старослов'янська, грецька й німецька викладалися незавжди. Держалася й польська мова, а в другій половині ХУІІІ ст. запроваджено було французьку й російську мову. Не зважаючи на латинську викладову мову, слухачі Академії не відривалися від свого національного ґрунту, а навпаки, завжди були зв'язані з українськими народніми масами. Українська народня мова поступово вводилася в академічну літературу, особливо в драматичні твори. Цілий ряд професорів піїтики /Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський, Георгій Щербацький/ залишили власні твори в формі трагедій або трагикомедій, де, за прикладом Плавта, не цуралися "простонародньої" мови, а вживали її поруч з тогочасною книжковою мовою, завдяки чому зустрічаємо в їх творах значні уступи в чисто народній українській мові. Серед учнів Академії було чимало поетів, що писали вірші чисто народньою мовою /як священник Некрашевич/, знаходилися й перекладачі на мову українську клясичних авторів, як Опанас Лобисевич, що перекладав Верґілія. Своєю літературною діяльністю професура Академії підготовила ґрунт й дала початок українському письменству ХІХ ст., ґенетично сполученому з книжним нашим письменством ХУІІ та ХУІІІ ст. ст. Взагалі ж культурно-історичне значення Київської Академії для українського народу надзвичайне, і не даром вона з кінця ХІХ ст. стає предметом інтенсивного історичного дослідження цілого ряду осіб /акад. Петров. М., Ст. Голубев, Хв. Титов, Ів. Малишевський, Д. Вишневський, В. Серебренников та інші/; та до цього часу досліджено, та й то далеко неповно, з огляду на брак документів, лише зовнішню історію Академії. Що ж до внутрішньої сторони, власне до її чисто наукової діяльности, то в цьому відношенню зроблено ще не багато. Старі академічні підручники та рукописні курси ХУІІ-ХУІІІ ст., що збереглися до наших часів у Києві та інших містах України й Московщини, ще чекають своїх дослідувачів.

Крім Академії в Києві, лівобережна Україна мала ще й інші школи, які засновувалися представниками церковної влади. Ці школи засновувалися по зразку Київської. Так, архиєпископ Лазар Баранович дбає про школу в Новгороді-Сіверському й 1689 р. переніс її до Чернігова, а один з його наступників по катедрі Іоанн Максимович /+1714 р./ в 1700 р. перетворив цю школу в колеґіум, який і існує потім під іменем семінарії аж до часів революції 1917 р. Церковна реформа, переведена Петром І на Україні /як і на Московщині/, а зокрема видання "Духовного Реґламенту", що вимагав від епархіяльних архієреїв заведення шкіл для підготовки кандидатів священства, спричинився до відкриття нових шкіл на лівобережній Україні. В 1727 р. білгородський єпископ Епіфаній Тихорський, якому в церковному відношенню підлягала Слобід-

ська Україна, закладає в Харкові колегіум, який нерідко називався Академією; в 1817 р. його перейменовано в семінарію. До відкриття в 1805 р. харківського університету, зазначений колегіум служив головним освітнім центром Слобожанщині; серед його викладачів свого часу був і славний філософ український Григорій Сковорода. В 1738 р. в Переяславі, заходами єпископа Арсенія Берла, відкрито семінарію, що в XVIII ст. стала освітним центром Полтавщини; тут вона перебувала до 1862 р., коли її перенесено до Полтави. В цій семінарії Гр. Сковорода розпочав свою педагогічну діяльність. До перелічених шкіл треба додати ще Слов'янську семінарію, відкриту в Полтаві 1779 р., яку в 1786 р. перейменовано в Катеринославську; вона обслуговувала землі бувшого Запорожжя; з неї вийшов Ів. Котляревський, автор перелицьованої Енеїди. Як сказано вище, всі ці чотири школи організовано було по взразку Київської Академії; у всіх їх було /з незначними варіяціями/ ті самі класи, що й в Академії; фара, інфима, граматика, синтаксиса, піїтика, риторика, філософія та богословія; як видко з самих назв класів, в основі програми шкільного навчання лежала дисципліна літератури. Різні частини цієї дисципліни як граматика, синтаксис, піїтика, риторика були головними предметами в більшості класів. Чернігівська та Переяславська семінарії на протязі першої половини XVIII ст. не мали філософії та богословія, через що учні їх, для придбання повної освіти, мусили після риторики їхати до Києва або Харкова. Один час у Харківському колегіумі був клас малювання й мистецтва. Мови німецька та французька, як і грецька викладалися в них не завжди. Це залежало від матеріяльних засобів та присутности придатних до того людей. Кожна школа залежала від свого місцевого архієрея, який дбав про її матеріяльне положення, забезпечення науковими силами та справу освіти й виховання учнів. Через те кожна семінарія мала багато свого індивідуального. Одноманітний характер їм надається тільки в самому кінці XVIII ст., коли справу шкільну бере до своїх рук російський Синод. Розуміється, важним питанням для цих шкіл, як і для Київської Академії, були грошові засоби, матеріяльне забезпечення. Держава на них нічого не давала і вони існували на те, що мали на місцях. Головним джерелом для їхнього утримання були манастирські маєтки /тому вони й містилися в манастирях/, прибутки в яких були не завжди однакові. Тому то відібрання земельних маєтків від українських манастирів, переведене Катериною II в 1786 р., було сильним ударом по наших школах. Правда, уряд російський призначив саме тоді певну суму на утримання кожної з перелічених шкіл, але ж ті державні кошти не могли замінити попередніх матеріяльних ресурсів, і самі школи втрачають своє попереднє значення. Занепад наших старих шкіл входив у пляни правительства Катерини II, що нищила автономні особливості Гетьманщини та Слобожанщини й заводила на Україні загально-російський лад. Цариця вважала Київську Академію вогнищем опозиції російському централізму, що так яскраво виявляється в наказах наших станів своїм депутатам в "Комісію для сочиненія проекта нового уложенія" 1767-68 р.р. Вона хотіла їх просто знищити та тільки необхідність примусила царицю переробити їх на чисто російські /спеціяльні/ школи для переведення тут омосковлення, і поруч з ними ще завести в деяких містах /Києві, Катеринославі, Новгород-Сіверському/ "главныя народныя училища", що рівнялися нижчим класам пізніших гімназій. Таким чином, централістична політика Катерини II положила кінець українській високій і середній школі, знищила її, а натомість завела російські школи для привілійованих станів /"дворянства" та духовенства/, характеру "сословного", не-

приступні для ширших мас,в обмеженою кількістю учнів.З голосним балачок про заснування університетів у Батурині,Катеринославі, Києві та Новнород--Сіверському нічого не вийшло,можливо,між іншим,і через "склонність народа малороссійскаго ученію",не зовсім бажану з централістичного погляду.

Та ж сама централістична політика Катерини II знищила й народню,нижчу школу на лівобережній Україні.В відношенню до початкової освіти,освіти народніх мас,ця політика мала ще гірші наслідки,ніж до Академії та семінарій.Додержуючися своєї історичної традиції,українське населення Лівобережжя з власної ініціятиви й на власні кошти втримувало в себе школи для навчання дітей. Історичні матеріяли XVIII ст. про поодинокі міста та села свідчать про існування при кожній парахвіяльній церкві шпиталя для калік,немічних і безпритульних та школи,де дяки - бакаляри не тільки давали шкільну освіту дітям,але й дбали про зашкільні культурні розваги та освіту й для дорослих.В 1862 р. на сторінках місячника " Основа" /травень,стор.83-87/ Оп.Лазаревський,на підставі матеріялів архіва бувшої "Малороссійської Колегії", подав статистичні дані про кількість шкіл в кожному з семи полків Гетьманщини в 1740-47 р.р. Ці дані такі:

Полк	Ніженський	на 202	поселень мав	217 шкіл
"	Лубенський	на 247	" "	172 школи
"	Чернігівський	на 229	" "	154 школи
"	Переяславський	на 174	" "	119 шкіл
"	Полтавський	на 61	" "	98 шкіл
"	Прилуцький	на 102	" "	69 шкіл
"	Миргородський	на 84	" "	37 шкіл

Коли взяти на увагу,що до поселень чи поселених місць,Лазаревський відносить не тільки міста,містечка та села,а й слобідки та хутори,то кількість шкіл буде досить значна. Ще більшою вона виглядатиме,коли зробити порівняння тих часів з часами пізнішими. В 1768 р. на території повітів /пізніших/ Чернігівського,Городенського й Сосницького було 134 школи і одна школа припадала на 746 душ населення;в 1875 році на тій же території було тільки 52 школи,а кожна школа припадала на 6.750 душ людности.[x] І це ще добре,бо в 1860 році на цілу Чернігівську губерню припадало тільки 70 шкіл;в них було 2290 учнів,а кожна школа припадала на 17143 душі.[xx] Російське правительство не співчувало традиційним українським школам,бо вони не відповідали його централістичним завданням і не підтримувало їх.Селянська наша людність,через ту ж саму Катерину II,опинилася /за винятком козаків/ в кріпацькому стані,в залежності від поміщиків /якими в значній мірі стали вмосковлені нащадки козацької старшини/,а наслідком закріпощення свого селянство стратило волю і самодіяльність,підупадало економічно та культурно; старі його школи потрохи й помалу вникли,а нові, з російськими урядовими вимогами,прищеплювалися занадто слабо. Сам уряд засновував початкові школи тільки по т.зв."казенних селах", в панських же селах, яких було значно більше,ніж "казенних",школи відкривали самі пани-поміщики,останні ж з мотивів різного характеру,робили це неохоче.З згаданих вище 70 шкіл Чернігівської губерні на панські села припадало лише 6

---

x/Огієнко,Українська культура..."стор.169-170.

xx/ Хижняков,Записки...."стор.123 /відомості бере в "Черниговскаго Земскаго Сборника",книга 2./

шкіл:, в губерні Катеринославській в 1837 р. на паньскі села припадало тільки 2 школи. Та й сам уряд російський не квапився відкривати нові школи. За час від 1804 р. до 1820 в Чернігівській губерні було засновано тільки три нових урядових шкіл. x/ Отже українська людність засуджена була на темряву, на культурну відсталість, бо в першій половині XIX ст. шкіл було занадто мало та й до того вони були московськими, чужими по мові й духу нашому народові, в наслідок чого великий відсоток укінчених школярів давав "рецидив неграмотности".

УІ. Недоля школи на російській Україні в XIX в. З початком XIX ст. традиційні школи наші зникають. Зріст кріпацтва спричиняється знищенню сільських шкіл. Уряд російський старається заводити свої, урядові школи з одноманітною організацією, однаковими програмами та вимогами в напрямі омосковлення української людности. Та заходи його не мали особливого успіху. Утворене в 1802 р. міністерство народньої освіти поділило українську територію на Харківську та Київську шкільну округу / Волинь було зараховано до округи Віленської/, в 1805 р. відкрило Університет у Харкові, в 1817 р. Одесі - Рішельєвський Ліцей, в губерніяльних містах "гімназії/для хлопців/", а в деяких містах - т. зв. "уъездныя училища", поруч з ними існували духовні семінарії та духовні "училища". В цих школах помічається виразний "сословний"характер: в гімназіях училися діти дворянські , в семінаріях - діти духовенства, в "уъздных училищах" діти міщанства. Початкові школи називаються тепер "приходськими", призначаються для елементарної освіти селянства й виникають поволі та в обмеженій кількості. В 1820 -х р. р. в деяких місцевостях, як наприклад, на Київщині, виникають ланкастерські школи. За часів Миколая І засновано в Ніжені Ліцей кн. Безбородка в 1828 р., а в Києві університет св. Володимира, в 1832 р.; відкрито було в пару нових гімназій / в Немирові та Ніжені / та повітових шкіл. "Сословний" характер освіти виступає ще дужче. 1838 р. в Києві відкрито дівочий інститут /для дворянських дочок/, а потім - у Харкові, Полтаві, Одесі. Для дворянських же дітей відкриваються з 1840 р. т. зв. "кадетські корпуса" /військові школи/ в Києві, Полтаві, Єлисаветі. Наскільки слабо розвивалася в першій половині XIX ст. шкільна освіта, можна бачити з ось таких урядових даних за 1856 рік.

Назва губерень	Шкіл всіх типів /вищих, середніх і нижчих /.	Кількість слухачів та учнів	На 100 душ населення обох станів припадає учнів.
1. Волинська	76	3.558	0,23
2. Подільська	143	4.432	0,25
3. Київська	142	9.114	0.50
4. Херсонська	168	8.704	0,80
5. Катеринославська	161	9.652	0,92
6. Таврійська	169	8.868	1,34
7. Харківська	128	7.227	0,45

x/ Там же стор. 123 (Хіжняков Записки ...).

8. Полтавська	I63	7.866	0,44
9. Чернігівська	I73	8.867	0,34

Невдала для Росії Кримська війна / I853-56 р.р./ та скасування в I86Iр. кріпацтва викликають помічний зріст середніх і особливо нижчих шкіл, за справу яких береться вже й громадянство. В I860 р. відкривається в Києві дівоча гімназія; за Києвом ідуть і інші міста. В Києві , Полтаві , Чернігові та інших осередках повстають недільні школи, часом навіть з українською викладовою мовою. На Київщині, Чернігівщині та інших місцевостях єпархіяльна влада енергійно заводить початкові парахвіяльні школи. Так, на Чернігівщині в I863 р. їх було вже 848, а в них I7.076 учнів.

Та найбільш інтенсивну в цьому напрямі роботу провадить засноване в I865 р. на Лівобережній і Степовій Україні земське самоврядування /"земство"/. Воно засновує початкові школи, підтримує їх матеріяльно, для забезпечення їх кадрами вчителів, відкриває учительські семінарії / з трьохлітнім куроом/. Тепер уже бачимо прикляди відкриття середніх технічно-професійних та ремісничих шкіл. В I900 р. на території України вже існує вісім вищих шкіл: духовна Академія, три університети / Київ, Харків, Одеса/, історично-філологічний інститут в Ніжені / в I875 р. перетворений з ліцея/, політехнікум у Києві, технологічний та ветеринарний інститут у Харкові. Існувало до 60 класичних гімназій, десятків два реальних шкіл, кілька десятків дівочих гімназій, десять духовних семінарій і значна кількість початкових шкіл. Все таки освітня справа стояла далеко незадовольняюче, особливо щодо початкової освіти. Офіційні дані та періодична преса часто констатували сумний факт слабого розвитку початкової освіти. В I875 р. міністерство освіти констатувало, що в цілій Росії учнів початкових шкіл у двадцять разів менше, ніж слід було б бути. Щодо української території, то в Київській шкільній окрузі ці учні творили 0,8 % / до всього населення/, в Одеській - I,4%, в Харківській - I,2%. Ще в I902 р. в Київській шкільній окрузі два мільйони дітей шкільного віку залишалося без елементарної шкільної освіти, а це рівняється 83% всіх дітей шкільного віку. Це пояснюється тим, що на Київщині, Волині та Поділлю / що входили до складу Київської округи/ не було земства, а тому не було й земських шкіл, були ж тільки міністерські взагалі нечисленні, та, головним чином, церковні парафіяльні школи, які з I864р. придбали спеціяльну організацію. В I900 р. таких шкіл на Волині було та в них 59.374 учнів, на Київщині I.8I2 шкіл з I03.64I учнем і на Поділлю - 2.045 шкіл та 95.583 учнів. Зазначеної кількості шкіл далеко не вистарчало для всіх дітей шкільного віку Лише в I909-I2 роках було розроблено плян переведення загальної початкової освіти, розрахований на десять літ, і перед світовою війною приступлено було до його переведення. Та далеко небездоганно стояла шкільна справа і в земських місцевостях. Так, I900 р. в Борзенському повіті на Чернігівщині, на I53.022 душ населення було 57 початкових шкіл з 5.643 учнями, поза школою залишалося 3.836 дітей.x/

Всі школи на Україні, від вищих до нижчих, були часто московськими. Викладовою мовою було російська, користуватися рідною мовою не тільки не дозволялося, а навіть заборонялося.

x/ " Журнал Министерства Народнаго Просвещенія", I-58 р. листопад, відділ УІ, стор. II6-II8.

Мало того, школа була чужою для нашого народу не тільки мовою, але й самим змістом навчання. В читанках та підручниках говорилося виключно про "русскій", себто московсько-великоруський народ, про його господарське життя, звичаї, історію, мистецтво, на народ же український , про його минуле та звичаї й господарські відносини ніколи не згадувалося. В школі дитина попадала в далеку для неї духову атмосферу, в чужий для неї світ; нічого свого рідного вона не бачила й не чула. Звідси слабий порівнюючи розвій дитини в школі, невисокий ступінь знання й часті рецидиви безграмотности. Представники нашого громадянства добре розуміли негативні риси школи на Україні й ще з 1860 р. робили спроби впровадження в школу української мови, як мови викладової. Коли повстали недільні школи, то були прикладі викладів українською мовою. Тоді ж появляються перші шкільні підручники нашою мовою: "Буквар южнорусскій" Т.Шевченка /1861 р./, арифметичні збірники Степовика, Конисського та інших. 1862 р. М. Костомаров широко ставить справу видання українських шкільних підручників. Урядові заборони положили кінець таким заходам. В зв'язку з ростом шкільної справи в земських губерніях, різні земства домагаються права зробити українську мову викладовою. Приклади таких домагань бачимо в практиці земств Херсонської та Чернігівської губерень. Так, в 1881 р. Херсонська губернська земська управа, з ініціятиви народніх учителів, зібраних на курси, якими керував відомий педагог, барон Н.А.Корф,- звернулася до міністра освіти, з петицією завести в школах українську мову. Міністер наказав Одеській шкільній окрузі намітити в порозумінню з земством, ті місцевості на Херсонщині, де треба завести в школах українську мову. Події після 1.березня 1881 р. зробили таке розпорядження нереальним. Херсонське ж земство виступало з таким проханням і в 1900 р. Того ж самого року й те саме робить і Чернігівське губернське земство. І це неподинокі приклади. Лише правительство ставилося неприхильно до таких справ, а репрільна преса робила часті та непристойні виступи проти української мови та її оборонців. Все таки думка про заведення української школи / по мові й духу / з часом набрала все більше й більше характер реальности та неминучої життевої потреби. Після 1905 р. за неї стоїть і загальна й спеціяльна педагогічна преса, її ж підтримують з'їзди народніх учителів. Російська реакційна й "чорносотенна" преса веде проти неї завзяту війну, а шкільна адміністрація своїми репресіями на учительство не допускала проб вживання в школі української мови. В 1913 р. були приклади масового звільнення учителів за симпатії до української мови. Нарешті в 1917 році явилася повна можливість відкривати українські школи. Вже в березні 1917 р. в Києві було засновано першу українську гімназію. Українське село виявило тоді надзвичайний рух до заснування своїх власних шкіл. Таким чином здійснилося те, про що мріяли в 60-х роках XIX ст. ділячі українського національного відродження.

УІІ. Школи на Австрійській Україні в XIX стол. x/

Після прилучення до Австрії Галичини в 1772 р. і Буковини в 1775 р. ці українські землі довго не могли скористуватися для розвою українського шкільництва ні ліберальзмом такого імператора, як Йосеф II, що хотів розвинути

---

x/додаток - редакційний.

українську школу, ні можливостями, що було голошено в конституційному укладі Австрійської держави.

Ще Марія Тереза в 1774 році відкрила для українців у Відні духовну семінарію при церкві св. Варвари " Barbareum ", що існувала коло 10 років. Йозеф другий заснувавдуховну семінарію у Львові 1783 р., а в слідуючому році - 1784-університет у Львові з чотирма відділами й шестиклясову академічну гімназію. Викладовою мовою мала б бути мова українська, але ми вже знаємо, як до того поставилися самі українці. В семінарії українську мову зовсім було витіснено з обіходу латинською та польською мовами. Навіть у церковних проповідях уніятське духовенство виключно вживало польської мови. На університеті професори які ніби трималися "руської мови", викладали такою мішаниною церковно-словянщини, московської та української мови, що їх важко було розуміти, і справді мова польська була в тих обставинах зрозумілішою, ніж те язичіє. В році 1805 університет з Львова було перенесено до Кракова. Тільки в 1817 році імператор Франц I відновив у Львові університет, та й то на довший час без медичного факультету. Тому і називався львівський університет " Universitos Franciscea ".

Національна свідомість у шкільній справі трохи піднеслася, коли на митрополичій катедрі у Львові в 1817 р. осів Михайло Левицький, що шкільний реферат доручив ученому крилошанинові з Перемишля Іванові Могильницькому, Це церковні достойники звернули пильну увагу на народні школи, що саме тоді в Галичині заводили і досягли того, "що цісарським рішенням в 1818 р. постановлено, щоби в народніх школах українські діти вчилися релігії українською мовою та щоб і вся наука відбувалася по-українськи в школах, де є українські діти; де ж мішана молодь /руського і латинського обряду/, там мала наука відбуватися по-польськи, але українські діти мали вчитися української мови. Вправді розпорядку цього не виконано докладно, тому наші власті церковні звернули також бачність на засновування парахвіяльних шкіл, у котрих молодь вчилася читати / на церковних книжках/ і писати /кирилицею, бо з скорописем ознайомив українців аж пізніше Йосиф Левицький у своїй граматиці виданій в 1834 р. /"х/ Але поза народніми школамиполонізація по школах для інтелігенції зайшла так далеко, що в 1834 р. було справжньою подією, коли Маркіян Шашкевич у семінарському музею в присутності духовних властей і запрошених гостей виголосив "Слово до питомців" не латиною і не польською мовою, а по-українськи. В 1835 році Шашкевич, Устиянович і Величковський виступили /вперше у львівських церквах з проповідями у рідній мові. /хх/ Це було перше пробудження й піднесення української національної свідомости в Галичині в 30-х роках XIX ст. в зв'язку з діяльністю славної трійці ініціяторів народнього руху в Галичині - Шашкевича, Головацького та Вигилевича. Тоді ж вихованець духовної семінарії у Львові Рудольф Мох з товаришами секретно від семінарійної влади виставляв українські діялоги, а в 1842 році, як змінився ректор семінарії, то й одверто дали виставу в українській мові. /ххх/

х/ О. Барвінський. Історія Україн. Літератури II часть. Львів 1921 р. Стор. 64-66.

хх/ Там же Стор. 73-74.

ххх/ М. Возняк. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX ст. Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка т.т. 87-88. Львів. 1909 р.

Наближався 1848 рік, рік "весни народів", коли революційна хвиля, що сколихнула всіма народами західньої і центральної Европи не могла не знайти відгомону й в Галичині. Заснована тоді "Головна Руська Рада" звернулася з петицією до цісаря Фердінанда, у відповідь на яку "наспіло рішення, що в усіх народніх школах у громадах з чисто, або переважно українським населенням буде наука подавана українською мовою; що на львівськім університеті буде основана катедра української мови й літератури, щоби молодіж могла основно вчитися рідньої мови. До того ж часу, поки не буде учителів, приспосіблених до навчання українською мовою, мала німецька мова бути викладовою, тільки науку української мови признано предметом обов'язковим для всіх учеників східньої Галичини. х/

Але й цей раз українці не скористувалися можливостями, які їм відкривав притиснений революційним рухом австрійський уряд. Хоч "Головна Руська Рада" у Львові продеклямувала "український нарід самостійним між слов'янськими племенами", але потрібної твердости на цій позиції не виявила. Сам член славної колись трійці Яків Головацький, іменований на львівському університеті професором української мови, повернув у табор москвофілів, об'єдинителів і рішуче висловився за "язик, котрий нас із шістьдесятю мілионами вяже" хх/. Москвофільство і стремління до об'єднання з " шістьдесятю мілионами" російського народу очевидно не прийшлося до смаку у Відні, а поляки цим скористалися, щоб порозумітися з австрійським урядом і приспати спогади про свої революційні виступи з 1848 року. Це їм вповні вдалося, бо українці через москвофільство негодні були використати своєї вірности Австрії з тих же часів. Намісних Галичини граф А. Галуховський зробив навіть спробу завести для українців урядово латинський правопис, переслідуючи, очевидно мету полонізації, але перед урядом виставляючи конечність покласти в правописі різницю між русинами й москалями ххх/ З Відня в 1859 році прислали навіть високого урядовця чеха Їречека, що виробив правила латинського правопису для української мови, але, зустрінувши великий спротив, ціла ця справа перепала. Той же Їречек пробував реформувати кирилицю, щоб вона відрізнялася від російського правопису, і цю реформу комісія з участю Головацького та інших українців приняла, але й з того також нічого не вийшло. хххх/

Нова хвиля москвофільства в шістьдесятих роках дала змогу польській шляхті на все закріпити свій союз з австрійським урядом, і українці зосталися в Австрії упослідженими і мусіли пізніше до організації української школи братися з власної приватної ініціятиви. В цім напрямі велике значення мало, заснований 1868 році товариство "Просвіта", що в короткому часі дістала право друкувати підручники українською мовою. Це товариство видало коло 800 освітніх книжок у кількості більше як 4 мільйонапримірників і відкрило кілька фахових шкіл. Ще більше на полі власне шкільництва в Галичині зробило товариство педагогічне "Рідна Школа".

х/ О.Барвінський.Історія української літератури II часть.Львів 1921 р. стор. 87

хх/ Я. Головацький. Розправа о южно-руськім язиці. В"Историческому очерку основання "Галицької Руської Матиці" 1850 р."

ххх/ І. Франко. Азбучна війна в Галичині.-Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка т.т. 114-116, Львів 1913.

хххх/ В. Ольмович. Йосеф Їречек і українська мова.-Праці Педагогічного інституту ім. Драгоманова в Празі. т.2, Прага, 1934 р.

В кінці вісімдесятих років було зроблено спробу догоди вже не австрійським урядом, а місцевим польським; поляки, що старалися систематично не допускати в Галичині українського шкільництва, зобов'язувалися побільшити число українських катедр на Львівському університеті, а також збільшити число українських гімназій та різних шкіл, за політичну підтримку, яку українці мусіли за те давати польській краєвій владі. Розуміється, це вже було далеко гірше, ніж безпосередня приязнь центрального австрійського уряду; але коли ті можливості свого часу не було використано, то це зоставалося єдиним шляхом реальної політики в шкільній справі. І справді в наслідок цієї згоди, як її називали в Галичині "нової ери", було значно збільшено на львівському університеті число українських катедр, в тому числі дістав катедру української історії проф. М. Грушевський, було відкрито кілька нових гімназій та інших шкіл. Але всетаки це купувалося такою ціною, що "нова ера" була дуже непопулярною в краю і скоро впала. Українцям тут уже нічого не лишилось, як спертися на власну ініціятиву та організацію, і справою ширення українських шкіл зайнялася "Рідна Школа", заснована 1881 року. Це товариство засновує і провадить приватне українське шкільництво та закладає у Львові та на провінції хлоп'ячі й дівочі бурси.

З кінцем століття загострилася в Галичині боротьба накколо заснования українського університету. Цю справу було поставлено проте в безнадійно невигідний спосіб, а саме її злучили із справою боротьби за український Львів. Українці поставили питання так, що український університет має бути у Львові, або ніде. Між тим боротьба за укніверситет час од часу приймала незвичайно гострий характер. Літом 1899 року активно на боротьбу за український університет виступила організовано сама академічна молодь. Вона скликала велике українське студентське віче з українських студентів цілої Австрії і це віче винесло резолюцію з домаганням окремого повного українського університету у Львові. Такі віча з того часу академічна молодь скликала щороку, але це тільки викликало більшу організацію опротиву з боку поляків, що тримали львівський університет у своїх руках і не хотіли уступати своїх позицій. Члени університетського сенату не опинилися навіть перед провокаційними виступами проти української молоді на університеті і це привело до того, що восени 1901 календарного року всі студенти - українці покинули львівський університет і подалися до інших австрійських університетів, особливо до Відня й Праги. Це так звана "сецессія" 1902 року. Вона зробила велике вражіння і викликала співчуття до українців, що були позбавлені в Австрії високої школи. Але крім агітаційного, іншого значення ця сецесія зрештою не мала і дехто вважає, що в краю вона зробила більше шкоди, ніж користи. Молодь завдяки їй скоро вичерпала свої сили. До боротьби за університет тоді енергійніше стали наукові та культурні організації і парляментарна українська репрезентація. Років за п'ять молодь з новими силами кинулася в боротьбу за університет, але тепер провадила свою боротьбу в стінах університету і на вулицях Львова. Польські професори проти неї підняли шовіністично настроєні круги львівського [illegible] студентства і університет

став ареною гострої боротьби, яка часами приймала трагічні форми. Так, у 1910 році підчас сутички на львівськім університеті між українськими та польськими студентами був убитий український студент Адам Коцко. Цікаво, що польська влада до суду за це убивство потягла українських же студентів. Так гостро справа боротьби за український університет тяглася аж до світової війни, але жадних наслідків не дала.

Не краще, ніж у Галичині, шкільна справа стояла і в 1775 році в прилученій до Австрії Буковині. Зразу після прилучення Буковини до Австрії імператор Йосиф II дав наказ закладати школи, але ці школи були німецькі і корисні були тільки для жидівського населення. У 1786 році Буковину було прилучено до Галичини і вона поділяла долю шкільної політики спільну з Галичиною. В народніх школах Буковини, що підпала під догляд латинської консисторії, почали крім німецької та подекуди румунської, заводити ще й польську мову. Мови ж української в школах Буковини не було зовсім. У 1849 році Буковину від Галичини відділено і вона робила окрему провінцію, але шкільна справа там від того не покращала. Дещо в шкільній справі поліпшало після державного шкільного закону 1868 року, коли управа школами перейшла до Ради Шкільної Краєвої в Чернівцях. Тоді більше відкривано народніх шкіл, а як заснували у Чернівцях учительську семінарію, то появилися в більшому числі і підготовлені учительські сили. В 1875 році засновано у Чернівцях університет з німецькою викладовою мовою. В 1884 р. на цьому університеті дістав катедру української мови та літератури з правом викладати по-українськи молодий тоді доцент Степан Смаль-Стоцький. Українське нижче й середнє шкільництво на Буковині стало нормально розвиватися, коли С.Смаль-Стоцький став на чолі українського руху на Буковині, а спеціяльно шкільною справою зайнявся Омельян Попович / 1856-1930/, як референт українського шкільництва у шкільній краєвій раді, а пізніше, краєвий інспектор українських шкіл. Університетської справи в Буковині не порушувано.

Найгірше українська шкільна справа стояла на Закарпаттю, яке ввійшло до складу Угорщини. Тут вищої освіти зовсім не було, середня освіта вся переводилася по-мадярськи і навіть в нижчих сільських школах заводилося мадярську мову, а оскільки вживалося підручників /дуже мало/ в українськів мові, та й то друкованих латинкою з мадярським правописом.

ЛІТЕРАТУРА: Голубинський Ев. Исторія Русской Церкви, т.I,ч.I.- Грушевський М. Істрія України-Руси, т.т.III,У і УI,- Харлампович К. Западно-русскія православныя школы конца ХУI и начала ХУII в., Казань, 1898.- Савич О, Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі. Київ, 1930.- Крыловскій, А. Львовское ставропигіальное братство, Кіев, 1904.- Голубев,Ст. Исторія Кіевской духовной Академіи/ період до-могилянскій/, Киев, 1886.- Петров,Н. Кіевская Духовная Академія во второй половине ХУII в. /"Труди Кіев. Дух. Акад." 1893./ Ізверскій, Д. Кіевская духовная Академія во второй половине ХУII в. /"Труди Кіев. Дух.Акад." 1902 і 1903 р.р./ - Серебренников, В. Кіевская Академія с половины ХУIII ст. до ея преобразованія в 1819 г./"Труди Кіев.Дух.Акад.", 1896 і 1897 р.р./ - Проф. Тітов,Хв. Вища освіта на Україні кінця ХУI - почат. XIX стол. Київ, 1924 р.- Сталлецкій,Н.Харьковскій коллегіум до преобразованія его в 1817 г, / Вера и Разум", 1895 р. ч. II-23./- Беднов, В. Документы,

относящіеся к исторіи Екатеринославской духов, Семинаріи. Екатеринослав, 1912, р.- Пархоменко, В. Переяславская семинарія в 1738-85 годах / стор. 70-87 в його монографії "Очерк исторіи Переясл.-Бориспольской епархіи ..., Полтава, 1908/.

Лекція четверта.

НАРОДНЯ ОСВІТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ І В КОЛОНІЯХ.

Проф. Степан Сірополко.

ВСТУП.

Народня освіта є одною з найважливіших передумов добробуту й розвитку народу, одним з найголовніших чинників культури й поступу. Вже в давнину належно оцінювалось у нас значення народньої освіти. Пригадаймо, наприклад, вислів невідомого автора оповідання "Пересторога" / з початку XVII ст. / про причину занепаду Української Держави: Итакъ то вельми много зашкодило панству рускому, же не могли школъ и наукъ посполитыхъ розширяти, и оныхъ не фундовано; бо коли бы науку имѣли, тоды бызза невѣдомостію не пришли до таковыя погибели".

Подаючи тут дані про сучасний стан народньої освіти на українських землях і в колоніях, мушу застерегти, що, за відсутність матеріялів, оминаю деякі українські землі й колонії / Холмщину, Кубань, Далекий Схід і інші/, а по деяких x/ за браком місця - обмежуюся дуже короткими відомостями.

Огляд сучасного стану народньої освіти почнемо з українських земель, а потім перейдемо до українських колоній.

СОВІТСЬКА УКРАЇНА.

Раніш, ніж перейти до огляду сучасного стану народньої освіти на совітській Україні, вважаю необхідним подати стислі відомості про те, як стояла освітня справа на Наддніпрянській Україні, з часу революції 1917 р., коли впали всі ті пута, що зв'язували національний рух на Україні. З подихом революції 1917 року український нарід негайно взявся за працю на освітньому полі. І це зрозуміло, бо на Україні за царських часів до самої революції 1917 р. не було ані одної української школи.

І ось з перших же днів революції пішла конкуренція між селами, містечками й навіть хуторами. Кожне село намагалося мати в себе українську школу, складало приговори, збірало кошти, відводило помешкання, давало ґрунт, розшукувало учителя. Учительство, знаючи, якої школи потребує населення, стало домагатися організації курсів з українознавства. Ґенеральний Секретаріят народньої освіти, що повстав у наслідок І-ого універсалу Української Центральної Ради, взявся задовольняти потреби українського народу в освітній справі. А ці потреби були величезні. Поруч з заснованням шкіл - від початкової аж до українського університету, педагогічної академії, академії мистецтв і інше - Ґенеральний Секрерар народньої освіти / пізніш, а саме з днем проголошення IV-м універсалом самостійности України,

x/ Хто хотів би поглибити знання сучасного стану народньої освіти на українських землях і в колоніях, може звернутися до студіювання тої літератури, на яку вказую в кінці лекцій.

перетворився в міністерство народньої освіти УНР /приступає до виготовлення підручників, пляну організації єдиної школи, підготовки учителів для української школи, діячів і інструкторів дошкільного виховання та позашкільної освіти і.т.д.

Дбаючи про розвиток української національної культури, Генеральний Секретаріят, на основі проголошеної III-м універсалом Української Центральної Ради національно-персональної автономії, забезпечив вільний розвиток культури всім національним меншостям України.

Під час влади гетьмана П.Скоропадського розвиток українського шкільництва на Україні не припинявся й завершився відкриттям в Києві Української Академії Наук, запроектованої ще Українською Центральною Радою, однак багато проектів, намічених владою Української Центральної Ради, гетьманська влада відклала, а управління освітніми справами на місцях надала знову бюрократичного характеру.

Період Директорії Української Народньої Республіки визначився продовженням праці, раніше розпочатої ще за Української Центральної Ради, та відновленням колишніх місцевих органів управління народньою освітою, скасованих в період гетьманування П.Скоропадського.

Щоб показати, який саме стан освітньої справи на Україні був перед навалом большевиків на Україну в січні 1919 р., подаю тут статистичні дані про нижчі та середні школи на кінець 1918р

із комплетів українських народніх шкіл . . .	47.208
вищих початкових шкіл	1.210
хлоп'ячих гімназій	474
реальних шкіл	70
дівочих гімназій	362
комерційних шкіл	91
дівочих інститутів	4
торговельних шкіл	18
духовних семінарій	9
дівочих епархіяльних шкіл	15
духовних шкіл	30

Щодо високих шкіл, то українською владою за два роки відкрито: українські університети в Києві та Кам'янці на Поділлі, Український Історично-філологічний факультет у Полтаві, Українську Академію Мистецтва в Києві та Педагогічну Академію в Києві.

Панування большевиків на Україні від лютого до половини серпня 1919 р. визначилося намічанням різних проектів в освітній справі, але перевести їх в життя не довелося большевикам, бо на зміну червоним окупантам України прийшли білі-денікінці, які намагалися повернути українське громадянство до вихідних точок того положення, яке, здавалося, вже безповоротно перейшло в сферу минулого.

Денікінська влада формально не знищувала української школи, а лише відмовила їй в асигнуванні державних коштів та віднесла українські школи до категорії приватних шкіл. Таким чином, денікінська влада наложила на український нарід подвійне оподаткування на освітню справу, - з одного боку, зібрала податки на державні потреби, себто й на освіту, - з другого боку, перекладала з себе на український нарід фінансування української школи. Таке ставлення до української школи денікінська влада мотивувала чисто по-езуїтському: якщо український нарід дійсно бажає мати рідну школу, то він, мовляв, підтримає її своїми засобами. В цей тяжкий час для всієї української культури українське громадянство

мусіло організовано допомагати школі пережити тяжке лихоліття. На заклик Українського Товариства Шкільної Освіти в Києві відгукнулися насамперед кооперативи, що вирішили певний відсоток од всіх своїх прибутків уділяти на користь Товариства для удержання шкіл, а вслід за ними учительські спілки, різні установи та окремі особи, відраховуючи деякий відсоток від свого місячного заробітку на підтримку рідної школи. Так урятовано від загибелі один із найбільших здобутків українського народу за часів революції.

На зміну денікінцям посунули на Україну знову з півночі російські большевики, які після короткої перерви й по цей час панують на Україні.

Творцем першої освітньої системи на Сов. Україні був тодішній народній комісар освіти Г. Гринько /його схема була ухвалена Всеукраїнською нарадою в справі освіти в серпні 1920 р/. Трохи згодом в цю систему вніс деякі зміни тодішній заступник народнього комісара освіти Я. Ряпко.

Освітня система Сов. України взагалі постійно підлягає різним змінам і до недавного часу містила в собі відміни в порівнянні з освітньою системою Сов. Росії.

Большевицька влада Сов. України спочатку поклала в основу соціяльного виховання дитячий будинок, а не трудову школу, як це було в Сов. Росії. Дитячий будинок мав стати "маяком" соціяльного виховання, себто збірання дітей та їх захисту й охорони. Таке наставлення большевицької влади на Сов. Україні мотивувалося тим, що в наслідок імперіялістичної світової війни, а потім жорстокої громадянської війни та голоду знайшлося на Сов. Україні коло мільйона безпритульних дітей або напівсиріт, які потребували не стільки шкільного навчання, скільки соціяльного забезпечення.

Дитячий будинок мав охоплювати сиріт та покинутих батьками дітей віком від 4-х до 15 років.

Однак в скорому часі дитячий будинок почав втрачати своє значення "маяка" соціяльного виховання, а натомість основним типом соціяльного виховання стає семирічна трудова школа, що складається з двох концентрів - нижчого з 4-х річним курсом і вищого з 3-х річним курсом. З економічних причин большевицька влада змушена була признати 4-хрічну школу за основний тип трудової школи, який постановою Ради народніх комісарів з дня 25/XI 1924 р. оголошено за загально-приступну й безплатну школу. Трохи згодом, а саме законом з дня 5/IX. 1925 року, навчання дітей у перших чотирьох групах школи проголошено, як обов'язкове й безплатне.

Щоб вілюструвати, як у дійсності переводилося загальне обов'язкове навчання на Сов. Україні, наведу такі дані: в 1927-8 шкільному році з 612.366 восмирічних дітей лишилося поза школою 216.659, а з 331.698 дев'ятирічних дітей-101.618, себто третина дітей цих двох річників лишилася поза школою. х/

Цікаво, що сама большевицька влада, встановлюючи закон про обов'язкове загальне навчання, порушує його заведенням певних категорій дітей, які приймаються до школи в першу чергу, де діти робітників та селянської бідноти. Отож обов'язковість трудової школи фактично не поширюється на дітей "буржуїв" і "куркулів", які можуть користуватися школою лише тоді, коли в школі є вільні місця.

Завдання трудової школи полягає в вихованні молодого покоління в громадян соціялістичного суспільства в комуністичним світоглядом на життя.

х/ В. Арнаутов. Проблеми загального початкового навчання на Україні. "Шлях Освіти", ч. 8-9 за 1928 р. стор. 13.

Сучасна трудова школа є політехнічною школою, себто має ознайомити учнів як в теорії, так і на практиці з усіма важливими галузями виробництва. В дійсності ж трудова школа, як свідчать офіційні матеріяли, не дає достатнього обсягу загально-освітніх знань, а виробнича практика учнів здебільшого обмежується рямками лише одного якогось виробництва, через що звужується політехнічна база школи. x/

На трудову школу покладається також завдання антирелігійної пропаганди, і з цією метою утворюється серед учнів дитячі антирелігійні організації, щоб втягнути дітей в боротьбу з тими, хто віруе в Бога, посіяти розлад у родині між дітьми й батьками та за всяку ціну прищепити дітям матеріялістичний світогляд.

Придивімося тепер, як зростала кількість трудових шкіл та учнів у цих школах:

Р о к и	Кількість шкіл	Кількість учнів.
I92I	2I.968	2.023.680
I922	20.579	I.724.380
I923	I7.II0	I.4I7.770
I924	I5.7I5	I.533.930
I925	I5.555	I.795.I90
I926	I7.632	2.I05.670
I927	I8.564	2.2I8.000
I928	20.032	2.49I.I73
I932	2I.97I	4.426.203

З наведеної таблиці бачимо послідовне зменшення кількости трудових шкіл від I922 р. в наслідок неврожаю I92I р., що відбився на всьому народньому господарстві Сов. України, в тім числі й на освітній діяльності. Цікаво, що постанови большевицької влади про загально-приступність, а згодом і про обов'язковість трудової школи припали якраз на роки найбільшого зниження кількости трудових шкіл. Загальне обов'язкове навчання дітей віком від 8 до II років офіційно визнається досягнутим, і тепер ставиться завдання запровадити на кінець другої п'ятирічки загально-обов'язкове політехнічне навчання для всіх дітей і підлітків до I7 років. xx/ З цією метою семирічна трудова школа має перетворитися на десятирічну школу шляхом утворення 3-го концентру трудової школи з 3-хрічним курсом.

На жаль, дійсність не відповідає офіційній деклярації: не кажучи вже про те, що трудова школа не охоплює всіх дітей шкільного віку, майже дві третини дітей, що вчаться в трудовій школі, передчасно-себто раніш досягнення II років-залишає школу, при чому майже половина з цих дітей покидає школу після одного або двох років перебування в школі. xxx/ Нема чого доводити, що такі діти виносять із школи в найкращому випадку лише початок грамоти.

Розглянемо тепер, як розподіляються учні трудових шкіл за національністю: xxxx/

x/ Окатинський, О. " За тверді знання в політехнічній школі". "Радянська Освіта" ч. I0-I2, I93I р. стор. 25.

xx/ "Комуністична-Освіта", ч. 3. I932 р. стор. 87.

xxx/ Нарсдня освіта України. Установи соціяльного виховання на I/XII I928 р. стор. 32.

xxxx/ Всесоюзний шкільний перепис I5/XII I929 року. Том I -й. Шкільні установи соціяльного виховання на Україні. Харків. I930. Стор. I96 і 200.

Всього учнів	Кількість учнів національности: україн.	російс.	німец.	жидів.	польс.	молдав.	інших
2.380.683	1.828.025	241.858	39.194	173.537	47,640	17.245	33,184
у % %	77,0	10,1	1,6	7 7,3	2,0	0,7	1,3
Кількість відповідного населення на Сов.Україні в % %	80,1	9,2	1,4	5,4	1,6	0,9	1,4

З цієї таблиці видко,що трудова школа найкраще обслуговує національні меншості /за винятком молдаван/,а найгірше українців,якщо порівняти відсоток учнів кожної національности з відсотком відповідного населення на сов.Україні.

Щодо т.зв. українізації трудових шкіл,то доводиться сказати,що окупаційна влада під натиском вимог українського народу переводить принцип навчання рідною мовою в трудових школах, але ще й досі в багатьох місцевостях,де більшість населення складають українці,існують утраквістичні /двомовні/ - російсько-українські школи,як,наприклад,на Артемівщині,де налічується 72% українців. " В таких школах - пише "Комуність" з дня 22.1.1929 р.- частину лекцій викладається українською мовою,а частину російською,при чому більшість учителів уживає мови російської,в наслідок чого учні вчаться не української мови,а якогось жаргону. Створення своєрідної українсько-російської мови слід приписати не лише існуванню утраквістичних шкіл,але й невисокому рівню знання живої української мови деякою частиною учительства. Так,один дослідник мови учительства на Кам'янеччині констатував,що учительська мова пересипана словами,які взято або живцем з російської мови,або просто є скалічені російські слова,якто: "непонятні міста читалися по скілька разів", "котрі курили й ругались","докладчиця опинилась на слідуючих капках","по существу","конечно" і т.д. x/

Над трудовою школою стоїть - за пляном освітньої системи Сов.України-професійна освіта,яка зосереджується в професійних школах,технікумах та інститутах.

Професійна школа мала стати масовою школою в галузі індустрії та сільського господарства.Професійна школа призначена обслуговувати підлітків від 15 до 18 років-зправила після закінчення ними семирічної трудової школи.

Основною базою для створення професійної школи на Сов. Україні стали спочасти ті нижчі професійні школи,які дісталися Україні в спадщину від царських часів,почасти старші кляси бувших гімназій і реальних шкіл.Про те, як ішов розвиток професійної школи за останніх декілька років,подає відомості наступна таблиця:

Спеціяльності професійної школи:	на 1/XII 1925 р.	на 15/XII 1927 р.	на 1/XI 1928 р.	на 1/XI 1929 р.
Індустріяльно-технічна	141	126	137	157
Сільсько-господарська	172	230	240	250
Соціяльно-економічна	51	75	71	65
Медична	6	30	32	32
Мистецька	36	31	32	35

x/ Зборовець,О. Мова вчительства на Кам'янеччині. "Шлях Освіти", ч.10,1926 р, стор.121-122.

Кустарно-промислова	-	58	85	I03
Будівельна	-	I0	I2	I7
Транспортова	-	I6	I7	2I
Р а з о м	406	576	626	680

Як видко з цієї таблиці, протягом чотирьох років кількість професійних шкіл збільшилася по всіх спеціяльностях, крім мистецької; абсолютно найбільше зросла кількість сільсько-господарських шкіл, але відносково найбільше зросли медичні школи /майже в 5 I/2 разів/.

Як уже раніше згадувалося, до професійної школи зправила можуть поступати лише ті діти, які скінчили семирічну трудову школу. Придивімося, чи так стоїть справа в дійсности. Відповідь на це знаходимо в матеріялах основного обслідування установ професійної освіти на I5/XII I927 р. В 52I професійних школах, які подали відомості, восени I927 р. прийнято до I-ої групи всього 25.53I учнів, що за попередньою підготовою розподілялися так:

Закінчило 3-4 групи трудової школи	Закінчило 5-6 груп трудової школи	Закінчило 7-у групу трудової школи	З інших навчальних установ.
3.II7	2.002	I8.670	I.742

Як видко з вище наведених даних, п'яту частину вакансій в професійних школах восени I926 р. заповнено тими, які не скінчили повної семирічки.

Це знижения вимог при вступі до професійної школи потягає за собою такі наслідки: поперше, недостатню якість знань, які виносять учні після закінчення професійної школи; подруге, значний відсоток учнів, які не в стані продовжувати навчання в професійній школі.

Про якість професійної школи може свідчити авторитетний голос в цій справі М. Скрипника, як тодішнього народнього комісара освіти: "Якість нашої профшколи недостатня. Треба підвищити її, зробити так, щоб головним кадром, резервуаром, звідки брала б свої кадри наша вища школа була профшкола. Нині ми бачимо, що учень, кінчаючи профшколу, часто-густо не має відповідних знань, щоб витримати іспит до інституту, до технікуму." x/ За первісною освітньою системою Сов. України технікуми та інститути стояли на одній площині - належали до категорії високих шкіл, - різниця між ними, як двома типами високої школи, полягала в тому, що технікум має підготовляти інженера вузької спеціяльности, а інститут-інженера-організатора.

Цілком зрозуміло, що в очах тих, хто хотів вступити до високої школи, інститут користувався більшим респектом, ніж технікум, а тому кожний з них волів вступити до інституту, тим більше, що умови вступу до інститутів і технікумів були однакові.

Про те, як почували себе студенти інститутів з невідповідною підготовою, свідчить Я. Ряпко: "Попавши до інституту, потім підіймали голос що тяжко приходиться від занять і кольоквій, які їм не під силу". xx/

x/ Скрипник, М. Статті й промови. Том IV. ч. I. Харків. I930 р. стор. 99.
xx/ Ряпко, Я. Реформа вищей школы на Украине в годы революции. Харьков, I925 р., стор. 95.

Про розвиток технікумів і інститутів може свідчити наступна таблиця:

Спеціальності:	Технікуми			Інститути		
	1927 р.	1928 р.	1929 р.	1927 р.	1928 р.	1929р.
Сільсько-господарська	20	17	13	5	8	9
Індустріяльно-технічна	27	27	30	5	5	5
Соціяльно-економічна	4	2	1	4	4	4
Транспортова	14	15	13	-	-	1
Кустарно-промислова	-	-	1	-	-	-
Будівельна	4	4	1	-	-	-
Медична	4	4	4	5	5	5
Педагогічна	61	52	43	12	12	13
Мистецька	12	5	3	4	4	5
Разом	146	126	109	37	38	42

З цієї таблиці бачимо, що протягом трьох років зменшилася загальна кількість технікумів, особливо в педагогічній спеціяльності, тоді як кількість інститутів трохи збільшилася за той же час.

Про розподіл технікумів і інститутів за викладовою мовою та про кількість студентів у них подають відомості наступні таблиці:

Технікуми.

З якою викладовою мовою:	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	кількість шкіл	учнів	кількість шкіл	учнів	кількість шкіл	учнів
Українською	50	9.475	46	10.100	52	13.979
Російською	31	5.572	18	3.072	9	1.211
Жидівською	3	454	3	588	2	300
Українсько-російськ.x/	32	6.193	34	8.114	25	5.876
Російсько-укр.	24	6.779	20	4.419	15	4.316
Іншими мовами	6	846	5	603	4	661
Разом	146	29.319	126	26.896	107	26.343

Інститути.

З якою викладовою мовою:	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	кількість шкіл	учнів	кількість шкіл	учнів	кількість шкіл	учнів
Українською	9	3.983	11	6.218	14	11.197
Російською	3	3.512	1	1.822	2	3.442
Жидівською	-	-	-	-	-	-
Укр.-російською	25	20.712	24	22.675	19	18.727
Рос.-українською	-	-	-	-	4	3.186
Іншими мовами	-	-	2	2.691	3	4.338
Разом	37	28.207	38	33.406	42	40.890

x/ До шкіл з українсько-російською викладовою мовою віднесено ті школи, в яких українською мовою викладається більше половини дисциплін, а решта російською мовою; до шкіл з російсько-українською викладовою мовою віднесено ті школи, де більше половини дисциплін викладається російською мовою, а решта українською.

З цих таблиць видко, що в 1929 р. в порівнянні в 1928 р. з'явився новотвір, а саме інститути, в яких більшість дисцип - лін викладається російською мовою, а меншість - українською, при чому цей новотвір не йде за рахунок скорочення російських ін - ститутів.

Накінець, подам тут дані про розподіл студентів за національністю: / У %% /:

		українці	росіяни	жиди	поляки	німці	інші
Технікуми	1927 р.	58,0	15,3	21,2	1,5	1,1	2,9
	1928 р.	61,5	14,7	18,1	1,7	1,1	2,9
	1929 р.	66,2	13,4	14,3	1,5	1,4	3,2
Інститути	1927 р.	51,8	18,7	25,7	0,6	0,6	1,6
	1928 р.	53,5	16,6	25,0	0,7	0,7	3,5
	1929 р.	53,1	15,8	23,3	2,0	1,5	1,3

З цієї таблиці видко, що кількість студентів українців відсотково зростає як у технікумах, так і в інститутах, та перевищує відсоток студентів іншої національности. Зовсім інша картина змальовується, коли ми подивимося, скільки студентів-українців у порівнянні зі студентами-росіянами та жидами припадає на 10 тисяч населення відповідної національности. Ось відповідь на це питання:

	Українців	Росіян	Жидів
Технікуми	7,6	13,4	24,3
Інститути	9,9	24,0	60,5

Отож виходить, що українці значно відстають від росіян і особливо від жидів щодо використання високої школи.

Доступ до високої школи на Сов. Україні мають насамперед пролетарі, себто робітники та селяни. "Пролетаризація" високих шкіл в розумінні комплектування їх робітничо-селянським елементом здійснюється шляхом своєрідного порядку прийому студентів. А порядок цей полягає в тому, що до високих шкіл приймаються в першу чергу ті, що скінчили робітничі факультети /скорочено- "робфаки"/, - вони вступають без іспиту, всі ж інші мають скласти іспит, при чому іспит провадиться за куріяльною системою, - є курія робітників, селян, службовців і інші. Заздалегідь намічено норми прийому робітників, селян і інших. В куріях для робітників і селян програма є знижена і це для того, щоб забезпечити високі школи робітничо-селянським елементом. Від часу до часу в технікумах і інститутах переводиться, так звана, чистка, в наслідок якої виключаються зі школи студенти "контрреволюційного" напряму, а таким визнаються на Сов. Україні насамперед український національний рух, а також і ті студенти, батьки яких не належали до робітничо-селянського населення.

Переходячи до питання, як поставлено навчання в високій школі, мушу констатувати, що досі нема більш-менш сталих програм та навчальних планів. Майже кожний рік міняються програми, при чому школа вносить від себе в ці програми зміни під претекстом, більшої відповідности до вимог комуністичної партії та марксо-ленінської методології.

Про недостатню академічну успішність студентів високих шкіл не раз висловлювалися керівники народнього комісаріяту освіти та вищі партійні органи. Так, народній комісар освіти

М. Скрипник на нараді ректорів і директорів високих шкіл І/УІ І929 р. завважив, що "вельми великий відсоток академічної неуспішности пояснюється недостатньою підготовкою, недостатнім рівнем знань прийнятих до високих шкіл." х/

Щодо українізіції високих шкіл, то й тут дійсність значно розходиться з декларацією большевицької влади. Згідно з розпорядженням народнього комісаріяту освіти з І927 р., українізація високих шкіл мала бути переведена до І930 року. А ось як у дійсності стояла ця справа на І листопада І929 р.

	Школи з одною викладовою мовою.				Школи з двома викладовими мовами.				Школи з 3-ма викл мовами.
	укр.	рос.	жид.	інш.	укр.-рос.	рос.ук.	ін.		
Технікуми	52	9	2	І	25	І5	2		І
Інститути	І4	2	-	-	І9	4	-		3

Слід також мати на увазі, що деякі високі школи Сов.України з недавнього часу придбали всесоюзне значення, в наслідок чого Москва висовує претензію щодо встановлення викладової мови в таких школах. Ось недавній факт, про який розповідає В. Мускін на першій всеукраїнській нараді в справі високих шкіл: "Чиновник Наркомторгу СРСР надіслав до Одеського інституту таку телеграму: "Через те, що ваш ВИШ /висока школа - С./ є ВИШ всесоюзного значення, припинити українізацію" хх/

Залишається додати, що, згідно з постановою Ц К В К П/б/ з дня 25/УІІІ І932 р., на всьому просторі Союзу Сов. Соціял. Республік встановлено єдину освітню систему, себто на Сов.Україні поширюється та освітня система, яку завела в себе Сов.Росія. Отож, до категорії високих шкіл належать тепер лише інститути /технікуми віднесено тепер до категорії середніх шкіл/ та університети, ххх/ відкриття яких на Сов. Україні розпочато в І.жовтня І933 р. /відкрито чотири університети, а саме в Києві, Харкові, Одесі та Дніпропетровську/. Кінчаючи на цьому отиблі інформації про шкільну справу на Сов. Україні, вважаю потрібним додати, що, по-перше, всі школи на Сов. Україні є державні, бо поза державою ніхто не має права засновувати школи, і цим усовується приватна ініціятива в шуканні інших шляхів в освітній справі, ніж ті, які визначено большевицькою владою; по-друге, високі школи на Сов. Україні є виключно учбові установи, себто не ставлять своїм завданням, крім навчання студентів, займатися науково-дослідчою працею.

Наукова праця на Сов. Україні провадиться спеціяльними науково-дослідчими установами, до яких належать Всеукраїнська Академія Наук / Академію засновано, як уже згадано, ще перед приходом большевиків на Україну, а саме 27/XI І9І8 р./, науково-дослідчі інститути та філії, науково-дослідчі станції, науково-дослідчі катедри та інші науково-дослідчі установи /кабінети, лабораторії, музеї, обсерваторії тощо/.

х/ Скрипник, М. Статті й промови. Том ІУ, ч.І, Стор. 433.

хх/ Мускін, Вас. Вивершимо реконструкцію вищої і середньої школи Харків, І93І стор.23.

ххх/ Університети та загально-освітні середні школи зліквідувала большевицька влада на Сов. Україні ще в І920 р.

Для характеристики умов, в яких провадиться наукова праця на Сов-Україні, досить указати, що в часу підсилення Всеукраїнської Академії Наук у Києві громадсько-політичними діячами /1929 р./, -розуміється, правовірними комуністами,- чисто наукова праця Академії все більше відходить на бік, уступаючи своє місце політичній, науково-популярній /виготовлення науково-популярних брошур/ та консультаційно-технічній праці /опрацьовання замовлень з боку різних підприємств на аналізи, пляни, риси і т.п./. Про відсутність академічної свободи наукових робітників може свідчити вже те, що єдиний метод, яким дозволено користуватися на Сов. Україні, є метод марксизму-ленінізму, бо все те, що не відповідає вимогам цього методу, кваліфікується, як шкідливе збочення зі шляху ідеологічного фронту робітничої кляси, що стоїть під проводом комуністичної партії.

Яскравим прикладом того, як розправляється окупаційна влада на Україні з найвизначнішими вченими й педагогами, що відстоюють інтереси української національної культури, може служити судовий процес, який відбувся в 1930 р. в Харкові проти 45 осіб, в тім числі визначного українського ученого і віцепрезидента Всеукраїнської Академії Наук Сергія Ефремова; всіх їх обвинувачено в приналежності до контрреволюційної організації, "що мала завдання повалити большевицьку владу та відорвати Україну від СРСР". Засудження до в'язниці, вигнання за межі України, позбавлення громадських прав,- такі кари припали обвинуваченим по цьому процесу. А скільки українських учених підлягає карі й адміністраційному порядку,- це не піддається обрахунку. Відомо, що й найвизначніший Український історик, член Всеукраїнської Академії Наук проф. Михайло Грушевський підпав в адміністраційному порядку вигнанню поза межі Сов. України.

В галузі позашкільної освіти большевицька влада насамперед ліквідувала "Просвіти", як організації, створені, мовляв, націоналістичними колами та зв'язані з контрреволюцією, а на томість утворила сільські будинки /скорочено "сельбуди"/, покладаючи на них, як і на інші установи позашкільної освіти, завдання політичної освіти в дусі комунізму, а через те й самий термін "позашкільна освіта" замінено на "політосвіту". Основній політосвітній ідеї підпорядковано на Сов. Україні всю працю в галузі книжкової продукції, бібліотечної справи, театру, мистецтва, кіна,-навіть працю в справі ліквідації неписьменности сполучено в Сов. Україні "з основними політичними питаннями" х/

Якраз боротьбу з неписьменністю та малописьменністю большевицька влада поставила своїм головним завданням, урочисто проголошуючи, що вона ліквідує неписьменність на Україні до 10-ої річниці жовтневої революції, себто до 1927 р.

Але, як і можна було сподіватися, большевицька влада не виконала своєї обіцянки, а тому потім віднесла термін завершення ліквідації неписьменности до 15-ої річниці жовтневої революції. І ось, з нагоди цього ювілею, большевицька влада урочисто проголосила, що в 1932 р. остаточно завершено ліквідацію неписьменности, за одними даними, хх/ осіб віком від 8 до 35 років, за другими даними, ххх/ віком від 8 до 50 років.

На жаль ці твердження не відповідають дійсності. Так, в статті А. Приміжнікової "Черговi завдання Народнього Комісаріату Освіти" /"Комуністична Освіта", ч.6, 1933 р./ читаємо, що твер-

х/ "Порадник політосвітньої роботи" Ч.І. Харків. 1927, стор. 257.
хх/ Зільберштейн, А. 15 років боротьби за єдину систему освіти. "Комуністична Освіта", ч. II-12, 1932 р. Стор. 487
ххх/ Іванівський, А. Етапи й перспективи комуністичної освіти. "Комуністична Освіта" ч. 10, 1932 р. Стор. 67.

дження про цілковиту ліквідацію неписьменности на Сов. Україні було лише декларативною заявою, а в дійсности на цьому фронті є прорив: "маємо І.200 тисяч неписьменних, що залишилось на другу п'ятирічку на Україні".

Наведу тут дані про установи політичної освіти за декілька років.

На час	Просвіт	Хат-читалень	Сельбудів	Клюбів	Бібльотек
І92І р.	4.007	5.504	ІІ6	І.298	5.І99
І925 р.	-	6.939	3.І40	996	6.263
І926 р.	-	6.994	3.І6І	І.002	6.928
І927 р.	-	6.225	3.430	І.058	9.386
І928-9р.	-	5.707	4.550	І.068	
І932-33 р.	-	4.000	7.400	І.495	

Як бачимо з цієї таблиці, кількість селянських будинків значно зростала І92І р. Зріст цей пояснюється тим, що після закриття "Просвіт" / І928 р. / велика частина їх перетворилася в селянські будинки. Щодо хат-читалень, то кількість їх після І926 р. зменшується, бо частина їх також перетворюється в селянські будинки, тоді як кількість бібліотек протягом п'яти останніх років збільшилася майже в двічі.

Щодо українізації установ політичної освіти, то формальна українізація охопила в значній більшості бібліотеки, селянські будинки та хати-читальні, але по-суті справа з українізацією цих установ стоїть не зовсім задовольняюче. Так, наприклад, розподіл книжок по бібліотеках за І929-30 р. був такий: українських книжок - 43,7 %, російських - 50,2 %. Особливо зле стоїть справа з забезпеченням українськими книжками дитячих бібліотек у школах національних меншостей. Так, з 65 шкіл, про які зібрано відомості, у 30-ти школах, тобто 46%, українських книжок зовсім нема. Українські газети та журнали передплачували лише 29 шкіл, тобто 44%.[xxx] Українізація клюбів також стоїть зле, що пояснюється тим, що "партійний, комсомольський і професійний актив не досить діяльно ставиться до питання українізації. Серед деяких груп ще йде тихий саботаж партійних постанов у галузі національної освіти та справи будування української культури."[xxx]

Про стан позашкільної освіти на Сов. Україні знаходимо таку загальну оцінку в недавній статті "Комуністичної Освіти" /ч.3,І933 р. Стор.65./ : "Освіта дорослих на час перевірки цієї справи бригадами ХТЗ / Харківського тракторного заводу-С./ в переважній більшості перебувала в дуже кепському стані".

Це констатування факту є найкращий доказ того положення, що не можна всю позашкільну освіту працю зводити до одної політичної освіти, тим більше на Україні, де український нарід зрісся зі своїми "Просвітами" та не приймає світогляду большевицької влади, як виразника пануючого російського большевизму.

Проголошуючи в декреті з дня І.УІІ.І923 р. новий куро в напрямі розвитку української культури, большевицька влада мала намір наповнити українську культуру інтернаціональним вмістом, але український нарід розійшовся тут в тлумаченні української культури не лише за її формою, а й за змістом.

хх/ Скрипник, М. Перебудовними шляхами. "Комуністична Освіта" ч.7-8. І93І р. стор. 3І-33.

ххх/ Скрипник, М. Статті й промови т.ІУ.й.І. стор. І08.

Розуміється, большевицька влада вбачає в цьому напрямі української культури велику небезпеку для себе й тому так жорстоко розправляється з українським національним рухом, який через те має знову вірнути в глибину народніх мас, щоб вибухнути у свій час з нечуваною силою, як це вже було 1917 р.

Л е к ц і я п'я т а.

НАРОДНЯ ОСВІТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ І В КОЛОНІЯХ.

/ продовження /

ГАЛИЧИНА Й ІНШІ УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ В ПОЛЬЩІ.

Розвиток українських шкіл в Галичині - в часу прилучення її до Австрії - помітно почався від 30-х років минулого століття, і вже в 1850 р. налічувалося там біля 1.500 народніх шкіл з українською викладовою мовою, але в 70-х років XIX ст. почався пляновий похід поляків на знищення української школи. На захист рідної школи виступив невеличкий гурток українських громадян, який заложив 1881 р. у Львові "Руське /Українське/ Педагогічне Товариство", що потім перетворилося в Товариство "Рідна Школа".

В 1914 р. налічувалося в Галичині 2.612 українських шкіл, а в 1921-22 шкільному році їх було 2.505. Майже вже з другого дня після рішення Ради Амбасадорів про долю Східньої Галичини / 1923 р./ Польща взялася за систематичне нищення українського шкільництва в Галичині. Для цього сойм ухвалив шкільний закон від 31/VII 1924 р. для переведення "на кресах" плебіциту, щоб з'ясувати, якою саме мовою має відбуватися навчання в народніх школах. При переведенні цього плебісциту польська влада допустила нечуваного надужиття над українським населенням аж до фальшування висліді в плебісциту включно, в наслідок чого біля 2.000 українських шкіл у Галичині перетворено в польські або утраквістичні школи, які по-суті нічим не відрізняються від польських шкіл. На основі декрету президента Польської Республіки, зміна викладової мови після висліду плебіциту може наступити лише через сім років, і з днем 31.XII.1932 р. закінчився новий шкільний плебісцит. І на цей раз шкільна і загальна адміністрація не зупинялися перед всілякими засобами, аби плебіцит не вийшов на користь українського населення в Галичині. Хоч у 1932 р. внесено вдвічі більше декларацій за українську школу проти 1925 р., однак у висліді - погіршення стану українського шкільництва на менш-більш 20 відсотків. З промови посла д-ра Д. Левицького на пленарному засіданні сойму 3.XI.1933 р. дізнаємося, як це сталося: "В тих оселях, де досі існувала українська школа, вимашувано підступом або просто фальшовано підписи на деклярациях з домаганням польської мови навчання. Таємність декларацій, що їх вносили за польською мовою, робить просто неможливим виказати підроблені підписи на деклярациях. Однак під маскою урядової тайни ховається злочин фальшування. У тих оселях, де була утраквістична школа і батьки внесли декларації, вимагаючи української викладової мови, там шкільні куратории відмовили цьому домаганню, мотивуючи, що батьки всіх тих дітей, які не внесли декларації, вимагають тим самим польської мови навчання. Найвищий Адміністраційний Трибунал станув на становищі, що таке вирішення суперечне з законом, а проте куратории й міністерство освіти боро -

нять дальше свого парадоксального становища".

Що торкається середніх українських шкіл, то до часу приключення Галичини до Польщі налічувалося в Галичині 6 державних і І2 приватних українських гімназій, більшість яких утримувало Товариство "Рідна Школа" у Львові. З того часу польська влада не тільки не відкрила ні одної української гімназії, а навіть закрила декілька з них. В І932-33 р.шк. "Рідна Школа" мала ІО гімназій і 3 учительські семінарії. У всіх середніх школах Р.Ш. з кінцем шкільного року було І.645 учнів /учениць/.

Щодо високих шкіл, то польська влада не тільки окасувала тих 8 українських катедр на Львівському університеті, що були там ще за Австрії / в кінці І933 р. відновлено катедру історії слов'янських літератур, яку заняв доц.Ів. Свенціцький; але курс викладається польською мовою/, але й закрила в І925 р. приватні українські університет і політехнікум, які українське громадянство утримувало на власні кошти. Треба додати, що польська влада досі не виконала свого зобов'язання, згідно з законом з дня 26/IX І922 р. , відкрити український університет у Галичині і в той же час отавить всілякі трудноші щодо вступу української молоді до польських високих шкіл, особливо на медицину, на природничі відділи, на політехніку під претекстом перевантаження лабораторій, семінарів і т. п.

Велику працю на полі українського шкільництва виконує згадане вже тут товариство "Рідна Школа" у Львові, яке в І932-33 шк. р. утримувало, крім І3 середніх шкіл, 33 народні школи, 255 дитячих садків, 6 фахових шкіл, 3 бурси, а головне, стоїть на обороні українського шкільництва на українських землях в Польщі. Слід однак указати, що на полі українського шкільництва прислужилися й інші українські товариства, наприклад, т-во "Просвіта" /утримує огородничо-садівничу школу в Миловану/, т-во "Гуцульське Мистецтво" / удержує школу гуцульського промислу в Косові/, Ревізійний Союз Українських Кооперативів, що постійно організує різні кооперативні курси, т-во "Маслосоюз", який веде молочарську школу в Стрию, так і окремі особи, особливо митрополит А. Шептицький, який є основоположником Богословської Академії у Львові.

На полі позашкільної освіти серед українського населення Галичини надзвичайну діяльність виявляє товариство "Просвіта" у Львові /засноване в І868 р./. Так, в І932 р. мало 2.984 читалень, І.739 бібліотек, уладило 5.449 вистав, 4.464 відчитів, 63 курсів для неграмотних. З кінцем І932 р. при Головному Виділі т-ва "Просвіта" повстала, т. зв., Лемківська Комісія, яка розвинула живу акцію за збіркою книжок для Лемківщини.

На В о л и н і в І927-28 шк. р. налічувалося лише 5 народніх шкіл з українською викладовою мовою та 4І7 польсько-українських шкіл. Серед 2.2І3 учителів /льок/ налічувалося 536 осіб української національности, але з того часу стався звичайний приріст польського учительства, про що свідчить таке признання "Урядового Денника Волинської Куратерії"/ Dzien. Urz.Kur. O.S.W. N 4,1930/: Справа виховання молоді в дусі польської державности спочиває переважно в руках учительства польської національности, яке обняло посади не тільки в школах з польською мовою, як предметом, та в школах утраквістичних".

На П о л і с с і та П і д л я ш ш і налічувалося до 250 українських шкіл в той час, як ці землі перейшли до Польщі. Ще в І923 р. офіційна польська статистика виказувала 22 українські школи на Поліссі. Нині нема вже там ні одної державної школи,- всіх їх поперемінювано на польські. Є лише одна українська

приватна школа ім. Олекси Стороженка, яка існує від 1924 р. в м. Бересті при т-ві "Просвіта". Як свідчить П.Носувець, кореспондент часопису "Рідна Школа" /ч.2. 1933 р./, українське населення Полісся не бере участь в шкільному плебісциті, не бажаючи наражувати себе на репресії, завдяки тим формам, в які вдягнено тут шкільний плебісцит.

БУКОВИНА Й ІНШІ УКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ В РУМУНІЇ.

На Буковині українське шкільництво починається з 1868 р., себто з часу переходу керування всіма школами на Буковині до рук Австрійської держави. Перед світовою війною, а саме в 1910-11 р.р. з 531 народніх шкіл на Буковині налічувалося 216 українських шкіл та крім того було 6 українських середніх шкіл / у Вижниці, Вашківцях, Сереті, дві в Чернівцях та в Кіцмані/ і декілька українських катедр на Черновецькому університеті.

З початком 1919 р. почалася румунізація шкіл, і в 1927 р. всі українські школи були вже зрумунізовані, а українські катедри на Черновецькому університеті зліквідовано. Українську мову не тільки виключено в народніх і середніх школах, як предмет навчання, а навіть заборонено користуватися нею для пояснень у школі при навчанні українських дітей.

Однак українське населення Буковини не могло з цим примиритися й негайно після знесення стану облоги, який тривав на Буковині від листопаду 1918 р. до листопаду 1928 р., почало виступати з домаганням заведення української мови в народніх школах віднови українських середніх шкіл та українських катедр на Черновецькому університеті, які існували на Буковині за австрійських часів.

Тільки в останній час румунська влада йде й то в дуже малій мірі на задоволення законних вимог українського населення Буковини/ згідно з §-10 зобов'язань, які прийняла на себе Румунія в Парижі 9/IX 1919 р., має бути забезпечене навчання рідною мовою дітей нерумунської національности/. А саме, міністерським розпорядженням з дня 1.X. 1932 р. наказано ввести в школах, де більшість дітей є української народности, 4 години тижнево для навчання української мови та 2 години тижнево для навчання релігії українською мовою, а крім того, завести обов'язкові години для української мови в учительській семінарії в Чернівцях.

Не дивлячись на це розпорядження міністерства освіти, шкільний інспекторат Черновецької області не виконує приписів свого начальства. Так, наприклад, шкільний інспектор позбавив цілу низку українських громад права на заведення української мови в дотичних школах, досі не заведено української мови в Черновецькій учительській семінарії й навіть не іменовано професора того предмету.

В наслідок жалоби, яку подали міністрові освіти українські парляментарні заступники, наказ міністерства надійшов до управління народніх шкіл, але вони не хотять переводити в життя. Спочатку поставили вони домагання, щоб батьки подавали писемну заяву про бажання, щоб їхніх дітей учили української мови, а коли українські селяни виконали це домагання, управителі школи висунули нове: офіційне підтвердження підписів на цих заявах. Але й при усуненні всіх штучних перешкод наказ міністерства не може ввійти в життя вже з тої причини, що в багатьох школах є лише румунські вчителі, які й слова не вміють по-українськи.

Українська національна партія всіма засобами домагається переведення в життя наказу міністерства, при чому заявила в пресі, що вважає цей наказ за провізорію й ставить свої законні домагання на запровадження української викладової мови в народніх школах української частини Буковини та Бесарабії.

Нашо українське громадянство Буковини само взялося організувати вакаційні курси українознавства для шкільної молоді. Провід цих курсів перебрало на себе черновецьке товариство "Українська Школа", яке провадить курси за допомогою пенсіонованих українських учителів і головно української академічної молоді. В 1932 р. у Чернівцях відбулося 9 вакаційних курсів, а на провінції - 12. Вакаційними курсами зачала українська суспільність Буковини самооборонну боротьбу проти винародовлення українців чужою школою.

У Б а с а р а б і ї освітня справа стоїть ще гірше - там не тільки нема українських шкіл, але й не провадиться позашкільна освіта силами українського громадянства, як це спостерігаємо на Буковині. Тільки недавно львівське "Діло" /ч.303, 1933 р./ подало відомості, що в мінцстерті Старо-Козаче збираються тамошні громадяни будувати "Народній Дім", перший у Басарабії.

В тій частині М а р м о р о щ и н и, що є тепер під Румунією, стан українського шкільництва гірше, ніж сумний, бо вона взагалі не існує. Перед війною були там парохіяльні народні школи, де в перших двох клясах учили виключно по-українськи, аж від третьої кляси починали вчити й мадярської, одначе не перериваючи української мови.

ПІДКАРПАТСЬКА РУСЬ.

Українське шкільництво в в тій закарпатській країні, що має офіційну назву П і д к а р п а т с ь к а Р у с ь, почало заводитися з часу прилучення її до Чехословацької Республіки, бо до того часу школи були там лише мадярські. Вже в 1920 р. налічувалося 321 руських /українських/ народніх шкіл. З того часу зріст українських шкіл зростає з надзвичайною швидкістю / з 22 - х в 1920 р. до 158 в 1931 р. /при загальній кількості чехословацьких дітей на Підкарпатській Русі біля 4.000 душ.

В 1932 р. міністер освіти ЧСР др. І.Дерер визнав за нездорову шкільну політику штучне насадження чеських шкіл за рахунок шкіл з українською викладовою мовою.

Щодо кількости інших українських шкіл, крім народніх, то в 1931 р. налічувалося 16 міщанських шкіл; 6 реальних гімназій, 3 учительських семінарій, одна торговельна академія та дві торговельні школи, дві фахові школи для обробки дерева та одна для обробки металю.

Пануюча на Підкарпатській Русі чеська арґарна партія вносить в шкільну справу свою політику, насаджуючи в народніх і середніх школах учителів москвофілів і росіян-еміґрантів, щоб відірвати тубільне населення від рідного українського пня. Це вносить мовний хаос у школу, особливо середню. Так, в Ужгороді та Берегові діти вчаться рідною мовою, тоді як у Мукачеві та Хусті вчать дітей почасти українською, почасти російською /не завжди правдивою російською, а з домішкою церковно-слов'янської/, почасти чеською мовою. Новий хаос в школі може бути розв'язаний лише на користь української мови, якою говорить населення Підкарпатської Русі, як це авторитетно підтвердила в 1919 р. Чеська Академія Наук і Мистецтв.

Хоч шкільна повинність поширюється і на дітей Підкарпатської Русі /від 6-до 14 років віку дітей/, але багато дітей не може через різні причини відвідувати школу, головне в тих районах, де населення живе хуторами, віддаленими один від одного великим простором. Такі діти обслуговуються курсами. В 1931-32 р. налічувалося 170 курсів, в яких училося 9.176 дітей.

В галузі позашкільної освіти чехословацька влада перевела за 12 років справді велику роботу на Підкарпатській Русі, де за мадярської влади налічувалося переважно 60% неграмотних, а за цей час організовано тут 1.473 курсів для дорослих неписьменних /на цих курсах училося 64.700 осіб/, засновано 848 народніх читалень, 413 громадських бібліотек, утворено 100 співочих гуртків, 28 народніх оркестрів і.т.д.

Крім того, помічається більш активна діяльність місцевого населення на полі позашкільної освіти /організація "Просвіт", урядження вистав, різних свят і.т.п/.

УКРАЇНСЬКІ КОЛОНІЇ.

Першу українську школу в К а н а д і відкрили черниці в Вініпегу в 1905 році. Найбільше українських шкіл відкрито в р.р. 1918-22. Українські школи відкриваються при церквах, читальнях, в народніх і робітничих домах та при різних товариствах. Наука в українських школах відбувається ввечері, переважно від 5 до 7 год., бо в день ходять до публічної державної школи, де наука є обов'язкова. В 1981 р. налічувалося в Канаді 61 українських шкіл, в яких більше 2.000 дітей вчилося по-українськи читати, писати, співати українських пісень, набувати головні відомості з історії та географії України.

Кошти на утримання українських шкіл складаються зі внесків батьків /від 50 центів до 1 кан.дол. місячно від дитини/, допомоги організацій, при яких існує школа, та добровільних пожертв.

Слід також указати, що українські студенти, що вчаться в державних високих школах у Канаді, набувають знання з українознавства в так званих українських інститутах /бурсах/, яких налічується в Канаді три: Український Інститут імени Петра Могили в Саскатуні, Український Інститут імени М. Грушевського в Едмонтоні та Український Інститут імени Петра Могили в Вініпегу. У всіх цих інститутах налічувалося в 1931 р. 140 студентів і студенток.

Українська колонія в Б р а з и л і ї /приблизно в 50.000 душ/ має тепер більш-менш 60 українських шкіл, в яких половина стоїть під впливом духовенства. За свідоцтвом Петра Карманського, який учителював у Бразилії протягом 6 років, в Бразилії не залишилося ні одної оселі, хочби з кількістю 50 українських родин, яка б не мала своєї української школи, де навчання відбувається принаймні часово.

Українська еміграція в С п о л у ч е н и х Д е р ж а в а х Північної Америки також старається організувати українську школу, деб українська молодь могла набути основи українознавства. Як свідчить Лев Ясінчук, що мав можливість ознайомитися на місці з багатьма українськими школами в Америці, "не мають ті школи високої науки; там мішанина дітей різного віку, що ходять на всякі ступені обов'язкової американської школи. Там наука в ту пору, коли діти перетомлені довгою наукою в американській школі. Але ця школа дає основи рідного письма, мови, рідної історії, землезнання, могутньої української пісні й підставового ро -

зуміння ідей, які одуховлюють українську націю на рідній землі." В 1932 р. було українських шкіл в Сполучених Державах Північної Америки, на думку Л.Ябінчука біля 200; в більшості цих шкіл вчать духовні особи - дяки, священники або черниці.

Не мало прислужилася для розвитку української духовної культури і та українська політична еміграція в Европі, яка повстала в р.р. 1919-20 в наслідок тих подій, що тоді відбувалися на Великій Україні, в Галичині та Буковині.

За час свого перебування на чужині українська політична еміграція встигла проробити велику працю на освітньому полі. Вона організувала 4 високі школи в Чехословаччині: 1/ Український Вільний Університет у Празі з двома факультетами: філософічним та права й суспільних наук; 2/ Українську Господарську Академію в Подебрадах з 3 факультетами: аґрономічно-лісовим, економічно-кооперативим та інженерним; 3/ Український Високий Педаґоґічний Інститут ім. М. Драгоманова в Празі з 3 відділами: гуманітарних наук, природничих та музичним; 4/ Студію Плястичного Мистецтва в Празі з майстернями малярства, скульптури й графіки та теоретичними курсами. Всі ці школи успішно розвинули свою працю. Але з міркувань фінансового порядку, розпорядженням уряду ЧСР, що фінансує ці школи, в Українській Господарській Академії та в Педагогічному Інституті в останні роки припинено впис нових студентів і професура цих шкіл мала обмежитись лише науковою працею. Одначе 1932 р. Українська Господарська Академія, щоб не припиняти своєї навчальної діяльности, відкрила при собі Український Технічно-Господарський Інститут позаочного навчання, який утримується виключно на українські громадські кошти та з плати за навчання студенства. Крім того були при Академії відкриті і кореспондентські курси Українознавства.

Еміґрація також заснувала два українських наукових інститути: в Берліні та в Варшаві, дві ґімназії - в Ржевницях /Чехословаччина/ та в Каліші /Польща/ і низку інших шкіл та наукових організацій, які в міру своїх сил працюють в інтересах української культури, найцінніщого скарбу українського народу.

Українські високі школи та інші наукові установи на еміґрації через Український Академічний Комітет у Празі беруть участь у праці Міжнародньої Комісії для інтелектуальної співпраці при Лізі Націй і таким чином входять у духовий обмін з науковими установами цілого світу.

Український Академічний Комітет у Празі високо тримає прапор академічної свободи, щоб перенести його в свій час на рідну землю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сірополко, С. Народня освіта на Советській Україні. Вид. Україн. Наук Інституту в Варшаві. Друкується.
2. Українське шкільництво на Буковині, в Галичині, на Закарпатті та в Канаді. За ред. С. Сірополка. Праці Укр. Педаг. Товариства в Празі. т. I. Прага, 1932. 72 стор.
3. Попович, Омелян. Відродження Буковини. Вид. Кооператива "Червона Калина" Львів, 1933. 120 стор.
4. Звідомлення з діяльности Товариства "Просвіта" за час від I.VII. 1931 до 30.VI.1933. Львів, 1933. 40 стор. з двома таблицями.
5. Рідна Школа в 1932-33 р. "Рідна Школа", ч. 23-24, 1933 р.
6. Školství na Podkarpatské Rusi v přítomnosti. Statní v Praze. 1933. 51 + I.

7. Ясінчук,Л.За океаном.Вид.Т-ва "Рідна Школа".255 5 стор.Львів,1930.
8. Ясінчук,Л. Школа і молодь в Америці."Рідна Школа", ч.20-21,22,23-24 1933 р.
9. Карманський,П.Українська школа в Бразилії."Рідна Школа",ч.1,2,3 і 4, 1932 р.
10. К.П.Народне шкільництво на Волині,"Рідна Школа", ч.7-8 і 9,1932 р.
11. Носувець,П.Шкільництво на Поліссі."Рідна Школа", ч.10,1932 р.
12. Носувець,П.Полісся в освітленні польського візитатора."Рідна Школа",ч.21,1932 р.
13. Носувець,П.Шкільна справа на Поліссі."Рідна Школа",ч.2,1933 р.
14. Поліщук.Їм і одної української школи на Поліссі забагато."Рідна Школа",ч.22,1932 р.

Л е к ц і я ш о с т а

УКРАЇНСЬКА КНИГА.

І. КНИГА РУКОПИСНА.

Проф.Дмитро А н т о н о в и ч.

Початки українського письма,як,зрештою,і всякі перші початки великого культурного явища,лишаються все не виясненими. Наукові досліди,щоправда,роблять часто великі здобутки,висвітлюють і відчищають од леґенди правдиві факти,але разом з тим вияснюють,що ті факти не є першими,а що перед ними були якісь інші явища досі невияснені,або незнані.Таким чином науковий здобуток не тільки збільшує наше знання,встановлюючи тверді факти,але разом з тим,як леґенду,розвіває ті твердження,що доти вважалися за факти,а головне,відкриває перспективи,в яких пізнаємо докладніше своє незнання й переконуємося,що отудійований рух є в дійсності далеко старший,ніж нам це уявлялося перед усталенням твердих фактів.

Те ж явище спостерігаємо і в питанні ґенези українського письма.Колись давно думали,що письмо на Україну було принесено разом з християнством.Нині від цього твердження доводиться відмовитися.Не тільки різні народи,що мали свої колонії на Україні,або переходили через українські території,задержуючися чи но задержуючися на них,часто мали своє й то дуже добре розвинене письмо,навіть більшу літературу в своїому письмі,але і українці самі,як аборигени української землі,правдоподібно,мали якесь письмо,чи в інший спосіб заховували потрібні речі в своїй мові.Чи вони користалися для цього письмом чужих народів, чи мали якісь свої знаки,хто знає.Взагалі так багато неясного,що можна лише твердити,що ті чі інші ознаки письма були в українців і перед християнством,але якісь конкретніші твердження робити було б необережно.

Найстарші рукописні книги,що повстали на Україні і дійшли до нас, не старші від половини XI століття.Отже тільки ці книги можна вважати незаперечними документами,на підставі яких можна базуватися;ці книги вже мають виразно християнський характер,і писані літературною того часу мовою християнсько - слов'янського світу,що давніше називалася церковно-слов'янською

мовою, а тепер її називають більш точно - старо-болгарською мовою. Чи можна з того виводити твердження, що таким чином літературу й письменство занесено на Україну разом з християнством- хто знає. Такий пам'ятник української літератури XII віку, як "Слово о полку Ігоревім", який з певністю попереджували інші твори "феодально-лицарського" українського епосу літературного, а не фольклорно-національного характеру, має далеко менше християнського елементу і далеко більше національно українських елементів у мові, але, на жаль, старих автентичних списків, так би мовити, оригіналів первісних світських книг до нас не дійшло, а світські твори ми знаємо з копій пізніших переписувачів.

В кожнім разі, оскільки слов'янський світ щодо свого письменства ділиться на дві групи - північно-західну /чехи, поляки, словаки, лужичани, словінці/, що прийняла латинський алфавіт і письмо, і південно-східну /серби, болгари, українці/, що виробили власне слов'янське письмо на підставі еллінського, - Україна в цій другій групі займає визначне місце, бо, прийнявши слов'янське письмо, вона його поширила і далі на північ, до білорусів та північних слов'ян, що пізніше прибрали назву москалів або великорусів. Це письмо прийшло на Україну з Болгарії, мова його була старо-болгарська, яка і стала основою первісної української літературної мови, що на Україні поступово українізувалася.

Це старе слов'янське письмо мало два варіянти: "Кирилицю" і "Глаголицю". Стало міняється твердження, який саме з цих двох алфавітів є старший, але обидва вони повстали з алфавіту грецького: Глаголиця з грецького скоропису, Кирилиця з грецького літургічного уставу. Назва Кирилиця повстала з того, що винахід цього алфавіту легенда приписувала старшому з двох солунських братів /Кирило та Методій/ - християнських первоучителів слов'янства, який до речі називався Костянтин, але для нас важливо, що на Україну це письмо прийшло в формі Кирилиці і пережившти на протязі майже тисячоліття різні модифікації й досі є традиційним письмом.

Найстаршою книгою писаною тим алфавітом, занесеним з Болгарії, що зберігласа до цього часу, є т.зв. "Остромирово евангеліє", не знати де переписане: на Україні, може в Києві, а може й на північних землях, що підлягали тоді Україні, наприклад, у Новгороді; не кінче вичерпуючим доказом переписання цієї книги в Новгороді ніби служить те, що вона переписана дяком Григорієм у роках 1056-57 для новгородського посадника Остромира. Де посадник Остромир замовив собі цю книгу, чи в Новгороді, чи в Києві, чи ще деінде, звідки походив і де працював дяк Григорій - не знати. З особливостей мови філологи точного висновку зробити не можуть.

В кожнім разі Остромирове евангеліє, це розкішна рукописна книга, велика - 11 см. висока і коло 9 см. широка - має 294 пергамінових аркушів писаних в два стовбці великими літерами з початковими літерами, зробленими в кольорах і з позолотою та з фігурними заставками; крім того, три великі, на цілу сторінку мініятюри, що представляють трьох евангелістів. Що цей пишний пам'ятник найстарішої відомої нам рукописної книги зберігся до нашого часу є щасливий випадок. Після того, як Остромира було вбито в поході проти Чуди, ця його книга перейшла до храму Софії Новгородської; звідтам вона перейшла в Москву до церкви Воскресення. 1720 року її звідтам одібрали й перевезли до Петребургу до Сенату; пізніше її з іншими рукописами було передано до кабінету царині Катерини II. і тут вона мало не пропала. На щастя,

після смерти Катерини II, її знайшов урядовець Царицинього кабінету Яків Дружінін "в гардеробі", і в 1806 році цю книгу було презентовано цареві Олександрові I. Цей останній передав її до Імператорської Публічної Бібліотеки, де вона й переховується. Крім Остромирового Євангелія зберіглося з XI століття ще дві розкішні книги, з яких перша повстала напевно на Україні, - це "Ізборник Святослава" 1073 року і псалтир Егеберта Трирського, частина якого писана та ілюстрована західньо-европейським майстром, частина майстром українським. В цих двох книгах особливо цікаві малюнки-портрети: в "Ізборнику" - князя Святослава Ярославовича з дружиною і чотирма синами, а в Трирському псалтирі - дві мініятюри представляють портрети Ярополка Ізяславовича з дружиною Іриною і матір'ю Гертрудою. Стил мініятюр Ізборника Святославова зовсім тотожній із стилем Остромирова Евангелія. Ізборник Святослава на замовлення князя переписував дяк Іоан.

Як видко з цих найстарших книжок, Остромирове Евангеліе і псалтир були книгами не тільки християнськими, але такими, що надавалися до богослужбових потреб. Мабуть ці богослужбові книги були першими християнськими книгами і мабуть вони складали більшість тодішньої української літератури з огляду на їх утілітарний характер, бо задовольняли безпосередні потреби нового християнського культу. Але поруч з цими богослужбовими книгами появляються і книги для читання, так звані, "четьї", здебільшого релігійного або повчального змісту, як твори отців церкви, або коментарії до святого письма, далі, книги, які давали улюблене чйтання, що мали зміотом життя святих, - ці повчаючі і цікаві самі по собі і як приклад для наслідування вчинки й пригоди святих та благочестивих осіб. Також для цікавого й благочестивого чйтання служйли книги, в яких описувалося виймки з інших іноді й більших творів; тепер ми їх звемо хрестоматії, а тоді їх називали ізборники. З двох вищезгаданих ізборників Святослава, перший з 1073 року містить у собі найрізноманітніші відомості й духовного й філософічного змісту, другий з 1076 року складається виключно з уривків морального та релігійного змісту - "розмишлєнія" про правдиву віру, про молитву, повчання дітям тощо.

Оскільки манастирі були місцем, де в більшому числі могли збиратися ченці та інші благочестиві переписувачі книжок, то декому з цих ченців од манастиря давалося припоручення записувати, бодай на відрізках та менших клаптях пергамінових, найважніші події з манастирського життя, а потім і головніші події з позаманастирського життя, що мали державне або економічне значення: зміна князя, війна, або договір, а поруч з тим посуха, або сарана чи падіж скоту, жидівські погроми, або астрономічні явища, як затьма сонця, появлення комети тощо. Ці записи переводилося спочатку в той спосіб, що з лівого боку зазначався рік, або, як тоді казали, "літо" і проти того "літа" лаконічно зазначалося, що саме сталося. З цих примітивних записів і пішли наші славні літописи, що дійшли до нас в пізніших і часто літературно оброблених списках. В цих літописах та життях святих не безпідставно вбачають початки прагматичної історії. Зміст наших старих рукописних книг, як бачимо, був досить різноманітний і дає багато матеріялу для з'ясування тодішнього побуту, життя й смаків літературних. Але дослідження творів с придметом історії літератури.

Писані всі наші старі книги на спеціяльно виготованих для того шкірах, білих, виглажених, що називалися в нас "пергамен", "паркгамен", "паркомен". Мабуть здебільшого це були шкі -

ря телячі, бо на Московщині, де до XVII століття не знали слова пергамен, називали його "харатія", або"телятина". Цей пергамін з початку був привезений і привозився, мабудь, з грецьких земель, бо якістю своєю нагадує пергамін грецьких манускриптів-білий, рівний, тонкий; в XII - XIV століттях натомість бачимо пергамін хоч теж добрий, виглажений, але грубіший - це вже мабудь пергамін власного місцевого виробу. Пурпурового візантійського пергаміну в нас на Україні не зустрічається. Так само, хоч який дорогий був пергаміновий матеріял, а на Україні, здається, зовсі не зустрічається "палімпсестів" себто пергамінів, з яких би було витерто одні, старі тексти, а натомість вписані інші, нові.

З огляду на те, що пергаміновий матеріял коштував дуже дорого, робилося зусилля його заступити матеріялом дешевшим і в XIV столітті вперше з'являється папір. Хоч папір з початку теж не був матеріялом особливо дешевим, але значно дешевшим, ніж пергамін, і тому він швидко витіснив з обіходу, принаймні в уживанню для книг, дорогий пергамін. З появленням паперу,пергаміноподовжували вживати тільки в особливо парадних випадках, як і досі уживають, для урочистих грамот, або для особливо люксусовихкнижок. Так славне "Пересопницьке Евангеліе" зготовлене на замовлення княгині Насті Гольшанської - Заславської у р.р. 1556-61, все списане на пергаміні, але в XVI столітті вживання пергаміну для цілої книги вже було вийковим люксусом.

Папір на Україну спочатку приходив, правдоподібно,виключно німецький. Є відомості, що ніби приходив через Астрахань папір перський та "хорозанський" /себто самаркандський/, але зразків цього другого паперу до нас не дійшло. Значно ліпше, десь уже в XVIII столітті почали привозити англійський папір через Архангельськ, але він до України мало доходив, та й на той час Україна вже мала власні фабрики паперу. Виробництво власного паперу на Україні почалося в Галичині в першій половині XVI століття, на Волині в кінціх того ж століття, а для друкарні Київо-Печерської Лаври на початку XVII століття, Єлісей Плетенецький заложив "папьрню вь Радомышлю, коштомъ не малымъ на подивленіе вь томъ крак, яко речь не бывалую". х/ На прикінці XVII, або на початку XVIII століття було заложено папірню й в Чернігові:"В присвяченому Мазепі посланні, що уміщене на початку "Зерцала", префект колегіума Антоній Стаховобкий повідомляє між іншим про паперову фабрику, "папьрню", при чернігівській архієпископській катедрі, що була зорганізована за дозволом Мазепи, та що виробляла папір "подь пресвітлымь, издревле сенаторскимъ родовитым гербомъ" гетьмана. Дійсно водяні знаки "Зерцала" на одних аркушах мають форму герба Мазепи, а на других відтворюють герб Максимовича" х/

Писалося, принаймні спочатку, як у греків, очеретяними паличками, бо такі палички, наприклад, нарисовано в Остромировому Євангелію на мініятюрах з евангелістами, але, здається, досить рано стали вживати пер гусячих, а для паради брали й більш демократичні пера павича або інших птахів. Починаючи писати на сторінці, спочатку відкреслювали бережки, потім "на рівному відданні одна від одної позначали крапки, що їх сполучували поземними лініями. Для цього вживали якогось тупого, мабудь, металевого або костяного знаряддя, може ножа, або свіздка, або грифелю. На Русі його звано "шильцем". Принаймні в однім рукопису XIV століття є така приписка: " Бог да прости ... ковача Ранка, код ми скова шильце". Крім того, існувало спеціяльне приладдя для лінування паперу, так звана "карамса". В деяких збірках XVI-

х/ О. Маслова: Рукописна книга. Київ. 1925. Стор.81.
хх/ О. Маслов: Українська друкована книга XVI-XVII в.в. Київ. 1925. Стор.34.

XУII століття трапляються статті про те, як її виготовити. Це була дошка з туго натягненими на неї нитками. Паперові рукописи, що їх легко було прорізати шильцем, лінійовано олівцем". х/

Розуміється, переписувач мусів мати ножика, щоб підчищувати помилки, хоч для того вживали також і пемзи, або помилково написане змивали губкою. Писали різними атраментами і,очевидно, переписувач мусів був мати рецепту, як атрамент виробляти. Навіть у пізніших збірниках написано чимало рецептів на виготовлення атраменту. Не виключено,що окремі переписувачі могли мати й власні секрети виготовлення атраментів, що тримали в своїй майстерні, і, крім, безпосередніх учнів і то з великим розбором, нікому тих секретів не відкривали. Для заголовків і початкових літер вживали часто кольорових атраментів,найбільше цинобри, яку привозили з Візантії або з Заходу. Дехто вважає, що гірша цинобра пізніших рукописів була вже місцевого виробу. Крім червоної фарби, на Україні для заголовків та ініціялів досить часто вживали зеленої фарби, навпаки, блакитної та синьої, як і жовтої, вживали дуже рідко. Справжнім золотом писали ще рідше. Тільки такі пишні рукописні книги, як Остромирове Євангеліє, мають написані золотом ініціяли та заголовки, а першу сторінку київського Ізборника Святославова з 1073 року вою написано золотом. Пізніше у століттях XУ-XУII писання золотом на Україні вживалося для прикраси особливо пишних грамот.

Порівнюючи добре уявлення можна тепер мати про те, хто були переписувачами рукописних книг, тому що переписувані мали звичай, скінчивши книгу, зробити приписку хто й де книгу списував. З того можна бачити, що головними осередками, де переписувалося книжки, були манастирі, а переписувачами були ченці. Манастирі також розшукували книги для переписування, іноді посилали за такими книгами в чужі землі, на Афон, тощо. Але бували переписувачами й не ченці, а члени білого духовенства - священники, дяки, буває підпис, що працювали над перепискою книги під з вином. Нарешті за переписку бралися і освічені люди, навіть князі та княгині, бо ця праця вважалася спеціяльно богоугодною. В таких випадках, звичайно, теж зазначалося, що переписувач працював для спасіння душі, або щоб спокутувати якийсь гріх. Іноді ігумени по манастирях як епітемію накладали обов'язок на ченця переписати книгу - це були найбільше несправні переписувачі, найбільше недбалі і навіть у тексти переписуваних книг іноді вносили зовсім невідповідні вставки, наприклад, що хоче спати, або, що об'ївся кисілю з молоком, тощо. Але поза такими переписувачами-добровольцями незаперечно вже в ранній добі з'явилися переписувачі-професіонали, що переписку книжок мали як фах, з якого жили. Принаймні вже Ярослав Мудрий зібрав у Києві "многи писцы" з метою заложити бібліотеку при св. Софії. Коли пізніше в XУI стол. прийшла чутка про друкування книг, то фахівці переписувачі зустріли цю вістку дуже неприхильно і повели агітацію проти нового винаходу, запевнюючи, що написана книга приємна для Бога і що взагалі друкування книжок є диявольська вигадка. На Московщині ця агітація мала досить значний успіх, і перший книжний друкар Іван Федорович мусів був з Москви тікати на Україну.

Між фахівцями переписувачами книжок досить рано зайшла спеціялізація і для виготовлення книжки потребувалося кількох фахівців. Один писав текст чорним атраментом, другий вписовував великі літери цинобром, третій ілюстрував книги, себто вписовував мініятюри, тощо. Іноді, коли книга була велика, доручалося

х/ О.Маслова: Рукописна книга. Київ. 1925. Стор. 83.

переписування кількома людьми і тоді в різних місцях книги можна бачити інакшу руку, або умисне розтягнуте, чи, навпаки, збите письмо, там, де треба було підігнати сторінки писані одним переписувачем до листів, писаних переписувачем попередднім. В кожнім разі переписати велику книгу, це було подією, доведення якої до краю було для переписувачів справжнім святом. "Як радіє жених, коли бачить невісту свою, так радіє писець, коли бачить останній лист списаної книги; як радіє купець, коли дібтає дохід, або кормчій, коли входить до гавані, або подорожній, коли приїздить додому, так само радіє описуватель книги на окінчення своєї праці". х/ Так висловлюється переписувач одної з старійших рукописних книг.

Як велика була продукція переписуваних книг, на жаль, трудно сказати, бо доперва, тяжко підрахувати, який відсоток переписаних книг дійшло до нас, а який згинув. Треба думати, з огляду на неспокійну історію України і спеціяльно несприятливі відносини політичні, що завжди були характерними для української дійсности, що відсоток книг з давніших часів дійшов до нас дуже невеликий. З пізніших часів цей відсоток, очевидно, мусів би бути трохи більший, але також певно дуже незначний. Крім того, нам невідомо, чи були спроби підрахувати українські рукописні книги, а роблено підрахунок у "Всеросійському маштабі", і то досить давно, бо 1897 року. Тоді було нараховано рукописних книг од XI-XIV століть до 700, а часто рукописних книг з XV-XVII стол. включно приблизно рахується на 25 тисяч. Скільки з тих книг українських, скільки московських, а скільки білоруських, оскільки ці останні можна відрізнити від українських, сказати тяжко. Але, коли візьмемо на увагу, що ті книги, що зберіглися до нашого часу, є тільки незначний відсоток тих книг, що були виготовлені, мусимо визнати, що виготовлення рукописних книг було індустрією дуже розвиненою. Навіть, коли вже друкування книг остаточно, здавалось би, мусіло витіснити переписування, і тоді ще, подекуди в силу традиції, подекуди з мотивів цензурних, книги не могли друкуватися, а переписувальня і списані ходили по руках. Так було на Україні в XVIII і ще в першій половині XIX стол. Остаточно друкування книг витіснило переписування України лише в другій половині XIX століття, і коли тепер ще традиція писаних книг почасти тримається, то хиба в формі альбомів, куди списуються вірші на пам'ять, або хто сам для себе списує з друкованих та писаних джерел потрібні уривки та відомості.

Л і т е р а т у р а про українську рукописну книгу дуже велика. Головнішими працями можна вважати:

А. Соболевський: Славяно-русская Палеографія. СПБ. 1908.

Є. Карскій: Очерк славянской кирилловской Палеографії. Варшава 1915.

М. Сперанскій: Исторія древней русской литературы. Введение - Киевский период. Москва, 1921. Стор. 76 -112.

В. Щепкин: Учебник русской палеографии. Москва. 1913.

Н. Кашин: Значение книги в древней Руси /древняя русская рукописная книга/.- Збірник "Книга в России" Часть I під ред. В. Адоратского и А. Сидорова. Москва. 1924. Стор. 34-61.

х/ С. Либрович: Історія книги в Росії. СПБ. 1913. Стор. 7.

І. Огієнко: Історія церковно-слов'янської мови.т.5. Найважніші пам'ятки церковно-слов'янської мови.Варшава 1929.

У названих працях можна знайти вказівки на велику літературу предмету.Часто окремим рукописам присвячено по кілька монографій,розвідок та дослідів.Популярний виклад О.Маслової /Рукописна книга.Київ 1925/ опертий на загальних історичних засадах,що для нашого часу вже перестарілися.

У К Р А Ї Н С Ь К А К Н И Г А

/ продовження /.

ІІ. УКРАЇНСЬКЕ ДРУКОВАНЕ СЛОВО.

проф. Олександер Л о т о ц ь к и й.

Українська книжка на своїому історичному шляху переживала долю тяжку,ніж книжка якого іншого народу,що постійно мав власну національну державу.Проте для кожного,кого інтересує доля книги,як найважливішого чинника людської культури,історія української книги досить дає матеріялу для розважень на тему про непереможність культурних стремлінь народу,що пробудився до свідомого національного життя.

Україні в історії слов'янської книги належить почесна роля - перш за все з погляду хронологічного.З слов'янських народів перші друкують книжки для себе чехи - 1468 року, а за ними українці - р.1491; цього року видруковано мовою слов'янською,з особливостями живої української мови,перші дві книги для потреб українського населення.Октоїх та Часослов - в друкарні Швайпольта Фіоля в Кракові.Працю Фіоля продовжив Франциск Скорина,що в тодішньому огнищі слов'янського руху,в чеській Празі, видрукував в роках 1517-19 двадцять три книжки - окремі книжки біблійного кодексу - в перекладі на тодішню українсько-білоруську книжкову мову.В початках друкарства,в XV та в першій половині XVI стол.,Україна та Білорусь,зв'язані державною приналежністю до великого князівства Литовського й тісними культурними взаєминами,особливо спільністю тодішньої книжної мови українсько-білоруської /що була тоді мовою державною/,тому натурально провадили і книжний друк спільними силами - однаково на території України й Білоруси.На білоруській території бачимо друкарні в Заблудові /тут друкується надзвичайна для цього часу книжка Учительне Євангеліє - травестія Евангелія на тогочасну книжну мову з поясненнями в формі популярної проповіди/,в Несвіжі,в Евю,в Могилеві,в Кутеїні,в Буйничах,в Супраслі. В третій четвертині XVI ст.друкарство твердо осідає на західній частині української землі:заклади діються друкарні у Львові /в Галичині/ та в Острозі /на Волині/, де 1580 р.надруковано перший у слов'янському світі повний кодекс слов'янської біблії,що став зразком для дальших видань цієї книги.Після того друкарні на Україні зростають у великому числі. В Галичині,крім головного міста Львова,де була славна друкарня Ставропігіяльного Братства та менші друкарні Михайла Сльозки, єпископа Арсенія Желіборського,єпископа Йосифа Шумлянського,бачимо ще цілу низку друкарень в провінції - в Стрятині,Крилосі, Угорцях,Уневі,Перемишлі.На Волині,крім згаданої Острозької друкарні,існували ще друкарні - в Дермані,Почаєві,Рахоманові,Четвертні,Луцьку,в Чорні, Крем'янці,Житомирі.На Київській землі були в

самому Києві три друкарні,в тім числі славна,найбільша на Україні,друкарня Київо-Печерської Лаври,та дві друкарні на Київській провінції /в Фастові та Бердичові/.В Чернігівській землі найбільша друкарня була в Чернігові.На Подільській землі було сім друкарень.

Вже сама кількість друкарських установ доводить,що друкарську справу на Україні було розвинуто широко.В перші часи по винаході друкарства продуктивність друкарень взагалі не була велика,проте українські друкарні визначаються солідною,на той час, кількістю видань.Наприклад,львівська друкарня лише за I59I-I622 р.р. видрукувала I3 книжок,Острозька за I574-95 р.р. - I8 книг, Київська - за перших I5 років свого існування 40 книг,серед яких значна частина були монументальні видання в 500 - I.500 сторін /напрклад відомий "Требник" митр.Петра Могили мав I.670 сторін/,а по кінець XVIII ст.видрукувала більш 250 книг.Почаївська друкарня з I730 р.до кінця XVIII ст.випустила I87 книг,Чернігівська друкарня за значно коротший час - більше 50 книг.

Українські книгарні виконували велику культурну місію не лише на своїй землі,а й далеко поза її межами.Українобкі видання ширилися в Московщині та по інших слов'янських землях, в Молдавії,Румунії,Угорщині,попадали навіть у слов'янські манастирі далекого Афону.В передмові до одної з книжок,друкованої в Київській Лаврівській друкарні,так висловлюється всеслов'янські завдання українсбкого видавництва:"Любезно пріймьте /цю книжку/, пріемлът Іафетове племя,Россове,и Славяне,и Македонове;стяжите и/її/ Болгарове,Сербове й Босняне;облобызайте и Истрове,Іллірікове й Далматове;срящьте и Молдавяне,Мултяне й Унгровлахове; вьопріймьте и Чехове,Моравлене,Гарватове,и вся широковластная Сарматія вьзлюби и притяжи и,всь православніи сію овятую любезнь пріемлъте книгу,и вмьсто многоцьннаго ськровища имьйте ю". І та місія української книжки дійсно була культурна,бо книжка та відгукалася на всі культурні потреби свого часу.Тут були книжки богослужбові,взагалі церковні,книжки для шкільного вжитку та для повчаючого читання,книжки науково-богословського,літературного та прикладного змісту.З технічного погляду книжки,що виходили не лише з таких великих друкарень,як Київська,Львівська , Острозька,Почаївська,але й з малих,як Стрятинська,Заблудівська та інші,були видруковані бездоганно - і з погляду коректури,і з погляду зовнішніх признак.Перше місце в цім належить виданням київським.

Історична доля ставила український народ в умови державного співжиття з його ближчими сусідами - з Польщею,Австрією, Россією.Державно-правне становище українського народу в Польщі та в Австрії не давало українській книжці державної опіки,і друкарська справа тут провадилася лише самодіяльними зусиллями самого українського населення.Але при тому друк українського слова сам по собі не зустрічав тут зовнішніх перешкод,і свобода слова вважалася остільки за річ конечну,що гарантувалася міжнародніми трактатами.Наприклад,в умові гетьмана Івана Виговського з польським правительством /в т.зв. "Гадяцьких пунктах" I658 р/, крім установлення двох університетів,заведено ще й такий пункт, спеціяльно щодо свободи слова на Україні:"Гімназія /то есть учительніе домы/,коллегія,школы та друкарнь,сколько их надобно будетъ безъ препятствія ставити будетъ вольно й свободно науки отправовати и книги печатати всякіе,и въ преніяхъ о вѣри , только би безъ поруганія и уразы маестату королевского" /себто, визнавалася цілковита свобода слова в школі й друку,навіть в справах віри - з тим лише обмеженням,аби не ображалося голову

держави/.Більші обмеження зустріла українська книга в сусідній московській державі.Національна вдача й культурний світогляд народів українського та московського різнилися остільки,що книжка зпоза "Литовського рубежа",з "Черкаской землі" /себто з України й Білорусі/ здобувала собі тут дуже несприятливе відношення.Московський патріярх Філарет ще на початку XVII ст., коли на Україні саме розвивалася широко друкарська справа,недвозначно висловлювався про українців та білорусів,що вони лише "нарицаються убо христіане",себто-християни лише номінально. Тому й не дивно,що московський цар Олексій Михайлович в умові з поляками, в противність "Гадяцьким пунктам",вимагав,аби "всѣ те,в которыхъ мѣстностяхъ книги печатаны и ихъ слагатели,также печатники или друкари,смертью казнены и книги,собравъ,сожены были и впередь чтобы крѣпкій заказ былъ безчестныхъ воровскихъ книгъ никому съ вашихъ королевскаго величества подданыхъ нигдѣ не печатати подъ страхомъ смертной казни".Як велике було це упередження,можна наприклад,бачити з тих нагінок,яких зазнала на Московщині книга українського богослова Кирила Транквіліона - Ставровецького - "Учительное Евангеліе" - типовий дуже поширений на Україні зразок толкового євангелія.З царського та патріяршого наказу оцінку цієї книги доручено було двом московським книжникам - богоявленському ігуменові Іллі та соборному ключареві Іванові Шевельову.Не знаючи мови,якою написаний був твір українського богослова,вони вбачали єретицтво,там,де були самі незрозумілі для них слова й граматичні форми слів.Наприклад,у Транквіліона про розпяття Христа було сказано,що його "пригвоздили до хреста",московські ж книжники з обуренням добачали там єресь і говорили,що треба писати "ко кресту";так само,новітнє слово "рѣчь" /в значенню латинського res / взяли вони в тім розумінню,як це слово вживалося на Московщині,і приписала авторові такі думки,яких він не мав.Отже не дивно,що через свое незнання й нерозуміння та через неоправдане підозріння знайшли в книжці Транквіліона великі "єреси" та "блуження",з огляду на які послано 1627 року по всіх воєвідствах московських наказ:"На Москвѣ и во всѣхъ городахъ,литовскія печати Учительныя Евангелія архим.Кирила Транквіліона-Ставровецкаго и иныя его Кирилова слогу собрати й на пожарѣхъ сжечь,чтобы та єресь и смута в мірѣ не была". В дальшому 1628 році видавано накази і загальнішого змісту,щоб одбірати взагалі книги "литовскія печати" від церков, а про такі книжки у приватних осіб скласти реєстри й чекати розказу,що з тими книжками робити.Щоправда,книги "литовскія печати" - українські та білоруські друки-ширилися на Московщині. Для своїх потреб тут мусіли навіть передруковувати українські книги,навіть такі основи розкольничого старовірства,як "Кирилова книга"/1644 року/ та "Книга о вѣрѣ" /1648 р./ були передруками українських видань.Та навіть так урочисто проскрібоване "Учительное Евангеліе" Транквіліона знаходило собі попит тут та признання: сорловський батюшка,автор "Статира" /XVII ст./ , називає цю книгу "світильником",вивчив він її на пам'ять та додає,познайомив її девкого із своїх парафіян,і вона їм дуже вподобалася.Але,примушена фактично використовувати українське книжне надбання,Московщина проте не позбавлялася свого неприятливого відношення до українських друків.Як скоро Москва дістала можливість фактичного впливу на Україну,природно було сподіватися,що аналогічну тактику щодо українських друків розвинуто буде й на терені самої України.Це й настало одночасно з тим,як , слідом за Переяславською умовою, українську церкву було підпорядковано московському патріярхові в кінці XVII ст.З того часу й

починається ніцелядійна політика московського уряду - духовного й державного - щодо мови й правопису в церковних друкарнях на Україні.

Зразу взято було під догляд української друкарні. Хоча в основній царській грамоті про права української церкви було сказано, що "печатаніе книгъ невозбранно повельваемо", але на ділі перешкоди в цьому напрямі почалися дуже скоро. Головний натиск було зроблено на друкарню Київської Лаври і кріпко наказано їй питатися дозволу патріярхового на друкування книжок. Коли Лавра не звернула уваги на такий наказ, що ламав старожитні права її, та видрукувала 1689 року перший том "Четьих-Миней" св. Димитрія Туптала, то московський патріярх Йоаким суворо вимовив за це Лаврі. Він доводив, що слід було, "списавъ прислати къ намъ ваше переписаніе, и намъ бы ло то ваше переписаніе, въ царствующемъ градѣ Москвѣ, соборнѣ свидѣтельствовавъ, исправити, аще что гдѣ достойная исправленія обрящется, и тогда, по разсмотрѣнію и сужденію соборному, дати намъ и благословеніе, ажи и типографскимъ тисненіемъ издати. . . и ми ожидахомъ отъ васъ нѣмногое время переписанія онаго вашего на прочитаніе и сужденіе. Ваше же преподобіе, пренебреше архипастырское наше повельніе, книги сами типомъ издаете. И сіе ваше велія неправда". Тому патріярх наказує, щоб "въ предь бы вамъ каковы книги, малы или великія, новосочиненныя случится печатати, первье къ намъ, святѣйшему патріярху, объявити и написавъ прислати, и мы, разсмотря, и благословеніе подадимъ на подобающая; а необъявя и къ намъ первѣе не прославъ, отнюдь бы вамъ не дерзати таковыхъ книгъ новослаемыхъ печатати да не казни церковнѣй, запрещеніемъ, яко преслушницы, подпадете". Лаврський архімандрит Варлаам Ясинський відписував московському патріяхові, що "сіе дѣло есть нам трудно и не вмѣстительно, того ради о крайнее разсужденіе и благословеніе чоломъ бьемъ". З нагоди ж великої потреби в Псалтирях архімандрит писав: "Усумнѣваемся, како здѣ, в Малой Россіи, печатати, по коему зводу. Ибо аще по Московску, то не обыкоша сіи людіе /себто-українці/ тако читати и не имутъ куповати". Бачучи таку твердість з українського боку, московський патріярх навіть просить патріярха царьгородського, щоб він наказав українцям, "да имутъ покореніе и послушеніе святѣйшему нашему престолу Московскому, и да не имутъ волю и власть, въ жесточайшихъ запрещеній, - ни по единому образу, ниже книги какиѣ печатати, ниже ино что творити без нашего соборнаго разсмотрѣнія". Коли й потому Київська Лавра 1692 р. видрукувала чин літургії без порозуміння з Москвою, патр. Андріян ще в більш різких виразах дорікав за се лаврському архімандритові: " А тако бы не подобало творити . . . Точію за твоимъ повельніемъ книги издаются, еже весьма непристойно й дерзновенно. Еще же передъ сего къ вамъ въ монастирь, - чтобы без вѣдома каковыхъ церковныхъ книгъ не печатати, - писано . . . Како же у вас таковое презорство содѣяся въ сицевомъ, въ благословеніе и прощеніе ваше намъ возвьстите". В своїй відповіді архімандрит Мелетій Вуяхевич покликається на стародавне право Лаври друкувати книжки безборонно "Сіе же всѣмъ бысть извѣстно, яко по сіе время безъ препятія невозбранно бы о всякіе книги по нашему малороссійському обыкновенію печатать, нынѣже въ великом нездумѣніи суще, ужасе бо насъ вам архипастырскій милостивый отческій указ, яко ни малой какой книжицы без вашого архипастырскаго милостиваго указу не печатать", тому просить, щоб і надалі "по прежнему въ святой обители нашей книги печатать невозбранно, по нашему обыкновенію". Московський патріярх погодився лише на компроміс, що мав тимчасове значення: "Не возбраняемъ же вамъ - відповідав він 1693 р., - въ типографіи вашей кіево-печерской обычныхъ книгъ въ чинъ церковномъ печатати, ежи бы

было въ пользу, еще и по тоя страны нарѣчію. А которые имате печатати большія книги... на таковыя книги и благословеніе отъ насъ пріимати и присылати къ намъ должно, да во извѣстіи имѣемъ, ради общаго согласія безъ всякого усумнѣвія и прекословія".

Як бачимо, Москва і Україна в книжній справі змагалися, поперше, щодо формального права українських друкарських установ друкувати книжки за легальною традицією, без попередньої цензури змісту виданих книг, подруге, щодо вживання національної мови в українських друках. Вихована на культурній одрубності од цілого світа психологія московських міродайних кругів виходила з тої засади, що "когда будетъ много языковъ, то пойдет смута на землѣ". Тому книжки українських авторів виправлялися в московських виданнях "великороссійской грамматикѣ" з виключенням всіх ознак української мови. Так, напр., було виправлено "Четьи Минеи" митр. Дмитра Туптала, яких перший том, друкований, як згадувалося в київо-печерській друкарні, було спалено головно з причини української мови. В передмові до московського передруку "Бесѣдъ Іоанна Златоустаго" р. 1709 видавці просто зазначають, що вони заховали "орѳографію, сірѣчъ правописаніе и правовѣріе великороссійское, правильное по ученію грамматистовъ и любомудрецовъ, въ училищахъ издревле и до нынѣ обдержимому,..... а малороссійская примрачная рѣченія изъяснихомъ обыкновенными". Для видань, що були призначені для московських читачів, такий спосіб - єдино вірний; але московська цензура зразу ж почала уніфікувати мову на московський зразок і у виданнях українських, що були призначені для вжитку у себе дома, на Україні. Се вже був момент не права, оскільки праву можна засвоювати завдання охороняти громадянство од появи шкідливих змістом друків, а момент політичний, скерований до суто-політичної цілі: до денаціоналізації українського народу.

Такі тенденції, що виразно просякають московську адміністративну практику у дореформений період, приймають характер послідовної системи в законодавстві пореформенної Росії, коли остання формально увійшла в склад держав европейських. Першим і провідним, на протязі більш двох століть, актом тої системи був указ реформатора Росії 1720 року: " вновь книгъ никакихъ, кромѣ церковныхъ прежнихъ изданій, не печатать, да и оныя церковныя старыя книги для совершеннаго согласія съ великороссійскими такими жь церковными книгами справливать прежде печати, дабы никакой розни и особливаго нарѣчія во оныхъ не было; другихъ же никакихъ книгъ ни прежнихъ, ни новыхъ изданій, не обявя объ оныхъ [illegible] не взявъ отъ оной позволенія, не печатать, дабы не могло въ такихъ книгахъ никакой церкве восточной противности и съ великороссійскою печатію несогласія произойти". Дозволялося ж друкувати книжки лише з умовою перекладу на "великороссійское нарѣчіе". Коли Лавра 1769 р. просила дозволу видрукувати українські букварі, бо московських люди не розуміють та не хотять купувати, то Синод не тільки не дозволив, але й наказав одібрати назад ті букварі, що були вже на руках. Було навіть наказано одбірати по церквах старі українські книжки та їх міняти на московські. Такі накази щодо друку книжок лише "съ апробаціи св. Синода" не переставали, при чому суворо завважалося, щоб у друкованих на Україні книжках, в порівнянні з московськими, "никакой розни и прибавки въ слогъ рѣчей перемѣны отнюдь не было". На самому переломі XVIII-XIX ст., 1800 р., Синод ствердив Київо-Печерській Лаврській друкарні попередні укази 1720 та 1766 р.р." церковныя старыя книги прежнихъ

изданій для совершеннаго согласія съ великороссійськими такими церковными книгами справливать прежде, дабы никакой розни и особливаго нарѣчія въ нихъ не было", знов підтверджувалобя відавати нові книжки на розгляд московської цензури, "дабы не могло в таковых книгахъ ... з россійскою печатью несогласія произойти".

Наказ 1720 р. був переломовою точкою в боротьбі української книжки за свою свободу. Як бачимо, та боротьба продовжується до кінця XVIII ст. , на протязі якого такі ж накази незмінно повторюються в різних варіяціях. За порушення тих наказів українські друкарні штрафувалися тисячарубльовими штрафами; одну ж велику друкарню, чернігівську, замість штрафа, сконфісковано та перевезено до Москви.

Вся та боротьба провадилася власне за книжки церковного та шкільного вжитку. Всі інші книги взагалі не могли появлятися в друку. Тож легко собі уявити фатальні наслідки такої системи для української книжки та для української культури взагалі. Всі твори українського письменства свого часу поширювалися способом, що практикувався ще до винаходу друкарства, способом рукописним, і появляються вони в друку аж у половині XIX ст., або й пізніше, але вже як історичні фрагменти колишнього письменства. З такими запізненнями , шляхом рукописного поширення на протязі довгого часу, побачили світ історичні праці Самовидця, Величка, знаменита "Історія Русов", твори Григорія Сковороди. Довший час поширювано в рукопису твір нової української літератури кінця XVIII ст.,- "Енеїду" Івана Котляревського.

Така була доля української книжки до кінця XVIII ст.,коли ця книга призначалася головно для потреб церкви й школи.Наприкінці XVIII ст. появляється нова - художня - українська література. І шлях нової української книги був так само шляхом хресним. Ще на початку, поки нова українська література не визначалася широким розвитком, на неї не зверталося уваги в напрямі адміністративних репресій, і безборонно появляється до 100 друків українською мовою. Але вже біля половини XIX ст., починаються спеціяльні репресії щодо української книжки, а поруч з тим розсилалися на Україну особливі накази місцевій адміністрації, щоб "звертати особливу увагу на тих, хто займається українськими старовинностями, історією та літературою". Тож не дивно бачити в таких умовах слабу продукцію української книжки. Р.1847 видрукувано всього одну книжку / та й ту пущено в продовж лише 50 літ по тому/, 1848 р. - 3 книги, 1849 - 2 книги , 1850 р. - 1 книгу, 1851 р. - 2 книги, 1852 р. - 3 книги, 1853 р. - 1 книгу, 1854 р. - 3 книги, 1855 р. - 4 книги, 1856 р.- 5 книг. Як бачимо у вік широкого розвитку европейської культури Україна, в згаданих умовах, не лише не розвинула тих можливостей, на які її спонукали досягнення попереднього часу, а навпаки:книжка її продукція не дорівнювалася навіть до даних попереднього часу,- книжок друкувалося менше, ніж за 300 літ перед тим.

Наприкінці 50-х та на початку 60-х років!XIX ст.,в зв'язку з полекшенням загального режиму в Росії, полегшилися й цензурні репресії щодо української книжки, - тому р. 1857 кількість друкованих українських книжок зростає до 12, 1860 р. - до 24, 1861 р. - 33, 1862 р. - до 41. Але вже з 1863 р. репресії щодо української книжки поновлюються, - правительство оголошує цілу програму знищення української мови взагалі, висловлюючи устами міністра внутрішніх справ Валуєва, що"никакого особенного малороссійскаго языка не было, нѣтъ и быть не можетъ,а на-

рьчіе ихъ, употребляемое простонародьем, есть тотъ же русскій языкъ, только испорченый вліяніемъ на него Польши". Цензурі наказано не пропускати українських книжок "духовного змісту, шкільних та взагалі призначених для народнього вжитку"; одночасно церковна влада наказує не дозволяти українського перекладу евангелія та забороняти якібудь книги релігійного змісту на українській мові. Наслідок цих репресій було ще більше помітне пониження кількости українських друків: 1863 р. - 15, 1864 р. - 11, 1865 р. - 5, 1870 р. - 5 книг.

Новий короткий антракт в цензурних репресіях завершився страшним, погромним для українського слова, височайшим /царським/ наказом 18 травня 1876 р. "Высочайшее повелѣніе" 1876 р. ставило хреста на українському слові, - мало на меті обернути цілий наш народ у безсловесне стадо "Іванів непомнящих", що забули своє рідне, матірне слово. Заборонено було вияв : в українському слові всього, що виходить за межі "изящной словесности", але й це прокрустове ложе видавалося російському законодавцеві ще занадто широким для українців, і тому цю єдино леґалізовану сферу краєвого письменства було обмежено забороною театральних вистав / отже разом драматичної літератури /, публічної деклямації українських творів та тексту до музичних нот. Аби з огляду на звичайне людське недбальство цензорів все ж не просочилася крізь цю греблю заборон хоч крапля, невідповідна плянам правительства, що засуджувало на смерть українське слово - не лише писане, але й усне /сцена, деклямація/, спеціяльно установлялося, щоб кожного разу цензорський присуд контролювала ще й цензурна установа - Главное Управленіе по делам печаті. Всіма тими обмеженнями, очевидно, малося на меті довести українську літературну творчість до такої нікчемности, що вже ті літературні твори, які могли б на світ появитися в друку, було б зовсім легко підвести під категорію "русской литературы"; для цієї останньої цілі закон додавав, щоб в українських друках " не было допускаемо никаких отступленій отъ общепринятаго правописанія". Щоб, врешті, відрізати всі шляхи для розвитку українського слова, заборонялося ввозити до Росії закордонні українські друки. Отже закон проскрибував не лише певний круг ідей, як всі інші цензурні закони, де вони існують на світі , але й зовнішні форми літератури, виключаючи з обсягу українського слова всі ділянки літературної творчости, крім художньої літератури; проскрибував навіть правопис, відповідний для писаного означення українського слова; проскрибував саму мову українського народу, як таку, бо цілком забороняв публічне її вживання та навіть приватне користування чужоземними українськими друками.

Трудно дати правну аналізу цього акту. Трудно через те, що стався він не в правних обставинах,- правно можна б було розглядати його лише з західнього погляду, який мавби ґрунт для себе в правовій державі. В Росії, в умовах самодержавної влади, царський був нормою, що так само обов'язувала, як і закон; формально це й був закон, бо, як царський наказ, виходив він з єдиного джерела законодавчої влади - з царської волі. Але навіть серед інших російських суроґатів закону акт 1876 року своїм змістом та характером був законом остільки одіозним, що й саме походження його й чинність обставлено умовами, що наявно порушували приписані шляхи законности. Щодо походження, то він не проходив через попередній розгляд Державної Ради чи Комітету Міністрів, а лише через таємну нараду двох міністрів та шефа жандармів. Друге, що поважніше порушення шляху проходжен-

ня закону це те, що його не було оголошено. Закон появився, діяв 30 років, нормував право слова цілого народу - і не був оголошений - був таємним приписом. Це виняткове в історії законодавства явище - фактична чинність "таємного" закону.

Причина таємности акту 1876 р. полягає якраз в його внутрішніх рисах, що були для громадянського почуття, навіть у тодішніх умовах, остільки одіозні, що з ними не личило виступати отвёрто й прилюдно. Мотиви закону - не правні, а суто політичні - він по суті речі не нормував сферу українського друкованого слова, а був технічним апаратом загальної його заборони. Перш за все мав він на увазі не зміст слова, а форму національну. Тут заборона падала на український твір на тому, що він виявляв яку шкідливу чи небажану думку, а тому, що був твір українською мовою. Заборонявся не самий твір даного змісту,- бо в іншій мові він міг би безборонно появитися,- а заборонялася мова даного народу. Закон поширює свою силу на зовсім йому непідлеглу сферу самої форми літературної творчости,- визнає за приступну для українського слова лише одну форму - белетристичну, а всі інші - забороняє. Компетенцію свою поширює він навіть на правопис, наказуючи в творах українською мовою не відступати від правопису московської мови. Приписи нечувані в світі й з правного погляду ніяк неоправдані. Отже цей закон остільки порушував всяку тінь людського права, що погромний його характер відчувало само правительство і, очевидно, тому навіть не відважилося його опублікувати.

Наслідки закону 1876 р. були для української книжки страшливі. Видання книжок наукового чи технічного змісту, навіть популяризацій для народу, шкільних книжок, припинилося. Українські автори пробували одягати популярно-наукові теми в белетристичну форму, але, помимо неприродности таких опроб, недремане око цензури звичайно припиняло такі штучні замахи. В результаті вже в 1877 та 1879 р.р. появляється в друку лише по дві книги, 1880 р. - книг. Після короткого антракту репресій,- в роки 1881-83, коли появилося 75 українських книг,- за останніх двох російських царів новими репресіями лише посилювалися ті обмеження українського слова, що їх завів закон 1876 року. Наприклад, року 1892 наказано було забороняти друк українських книг " при малѣйшемъ къ тому поводѣ", "въ цѣляхъ чисто государственныхъ"; р. 1895 наказано не дозволяти книг для дітей - "хотя бы по существу содержанія они и предоставлялись благонамѣренными".

В тих тяжких історичних обставинах, в яких перебувало українське слово на території Росії, в великій мірі порятунком для його була можливість провадити друк української книжки на етнографічній українській території за межами Росії, головним чином в Галичині та почасти в Буковині; перша особливо вконувала ролю П'ємонту українського Друкованого слова.

Закон 1876 р. існував до революції 1905 р. "Вмѣренныя правила о печати" 24 листопада до певної міри урегулювали в Росії справи друку взагалі, а в тім числі - й українські. Лише тоді могли появитися наукова література українською мовою, преса, могло появитися в українській мові евангеліє; але інші книги св. Письма мовою українською так і не дозволено було друкувати,- повна українська біблія, видрукувана Брітаньким Біблійним Товариством, вживалася лише поза межами колишньої Росії. Так само недовгочасним було повне видання творів /"Кобзарь"/ визначнішого національного поета України Т.Шевченка, - по перших двох виданнях 1908 та 1911 р.р. повне видання бу-

ло заборонено, а видавців потягнено до суду.

З припиненням чинности закону 1876 р. заборона ввозити українські книжки з закордону з Галичини та з Буковини, що були запасним резервуаром української книжки. Але фактично та заборона відновилася в іншій формі. На основі нової австро-російської митної умови 1906 р. книги чужоземними мовами пропускалися до Росії без мита, книжки ж, друковані закордоном "на русскомъ языкѣ", оплачувалися протекційним тарифом по 17 рублів за пуд. Нові цензурні правила того ж 1906р. установлюють для періодичних видань українською мовою ті самі несприятливі умови, як для видань мовами чужоземними, тим самим залучаючи мову українську до чужих, "не русских" мов; а разом з тим щодо митного тарифу, який мав характер заборонний, закордонна українська книжка вже залучалася до категорії книг "на русскомъ языкѣ", і це фактично припиняло довіз її до Росії. Ясно, що така різниця поглядів на українську книжку в двох аналогічних випадках мала для себе ті самі основи, що й інші правительственні способи відносно української книжки.

Всі ці очевидно неправні, навіть просто нелогічні, приписи, що так настирливо переводилися щодо українського друкованого слова, можуть мати лише одне пояснення: це були акти суто політичні, акти політичної системи, що називалися офіційно "обрусѣніемъ". Перші звена довгого ланцюга тої системи бачимо вже в згадуваних церковно-урядових приписах кінця XVII та у XVIII ст. коли ті приписи змагалися досягти, щоб в українських друках "никакой розни и особаго нарѣчія не было". З другої половини XIX ст. ідеологія правительственних репресій виступає яніше. Міністер внутрішних справ В а л у е в висловив її р. 1863 в крилатому з того часу реченню: никакого особеннаго малороссійскаго языка не было, нѣтъ и быть не можетъ". Основою для закону 1876 р. став такий висновок комісії в складі міністрів Д. Толстого Тимашева та шефа жандармів Потапова: "вся литературная дѣятельность такъ называемыхъ украинофиловъ должна быть отнесена къ прикрытому только благовидными формами посягательству на государственное единство и цѣлость Россіи". Але з найбільшою яністю політичні підстави урядової системи щодо українського слова висловив міністер внутрішніх справ П. Столипін, на якого думку вся взагалі культурна праця українців " съ точки зьнія государственной власти предоставляется крайне нежелательной и противорѣчитъ всѣмъ начинаніямъ, которыя правительство проводитъ по отношенію къ бывшей Украинѣ. Исходя изъ того положенія, что три главныхъ отрасли восточнаго славянства и по происхожденію, и по языку не могутъ не составлять одного цѣлого, наше правительство, начиная съ XVII ст., постоянно боролось противъ движенія, извѣстнаго въ наше время подъ наименованіемъ украинскаго и олицетворяющаго собою идеи возрожденія прежней Украины и устройство малороссійскаго края на автономныхъ національно-территоріальныхъ началахъ". Тут найвиразніше виявлено історичну традицію боротьби з українською нацією,- ту традицію, що ввесь час була основою всієї правительственної системи "обрусѣнія" щодо України та зокрема правительственних репресій щодо українського друкованого слова.

Як бачимо, ті традиції не змінилися і по фактичнім знесенню закона р. 1876. Вони знову воскресають за міністра П.Столипіна, що на основі згаданого циркуляра провадив боротьбу з легальним уживанням українського слова в просвітніх громадських установах. З особливою ж, навіть нечуваною до того, силою дала себе знати згадана правительственна система з початком великої війни аж до самої революції, коли цілковито заборонено було якийбудь

друк українського слова не тільки на території Росії, але й на окупованих українських землях - в Галичині та в Буковині.

Безправним було становище української книжки і по революції та Тимчасового Правительства. Цензурні заборони щодо українського слова було припинено, але права української національної мови в адміністрації, в суді, в школі та взагалі в громадському вжитку не було їй привернуто, і це відбивалося на фактичному становищі й друкованого українського слова, що не знаходило собі належного доступу в офіційні установи на українській землі. Навіть більше: законом Тимчасового уряду 20 березня 1917 р. вживання української мови обмежувалося приватними установами.

Оцінюючи з правного погляду становище українського слова в Росії, за ввесь час, поки вона існувала, приходимо до висновку, що українське друковане слово було там об'єктом не правної, а політичної /асимілятійної/ акції уряду. Репресії спрямовано було не лише на зміст, а й на саму мову українських літературних творів. Загально-російські закони про книжку не прикладалися до книги української - і відносно умов цензурних і відносно вжитку в громадському житті; тому українська книга не лише шляхом безпосередніх адміністративних розпоряджень, але й силою самого ігнорування її діючим законом, фактично ставилася поза законом. Таким чином, становище українського слова за ввесь час існування Росії було або під забороною, або безправне; в ті чи інші моменти історії різниця була лише в мірі та в формі безправности, а в засаді становище її завжди було однакове, незмінне з погляду права. Становище те рішуче змінилося лише в самостійній Українській державі - з удержавленням української мови. По великій революції для українського народу відкрилися широкі перспективи культурно-національного розвитку. Не вважаючи на трудні технічні умови військового часу, на брак організованого для цієї мети капіталу, самодіяльністю самого населення кількість назв української друкованої книжки зростає в р. 1917 до 747, р. 1918 до 1.084 і навіть ще в 1919 р. по інерції до 665.

З року 1919 друк української книжки провадиться і на території радянської влади, де цю справу монополізовано в державному видавництві, і поза її межами. Число українських друків на радянській Україні знижується в порівнянні з часом самостійного державного існування України; особливості ж національної тактики радянської влади приводять не лише до зменшення кількости українських книжок, але й до переваги чужоземної книги над українською на території, де українська людність складає 88%. Тому бачимо, що року 1919 українських книжок видруковано 665, російських - 726, р. 1920 / рік тимчасової перерви радянської влади / українських книжок - 457, російських - 369, р. 1921 українських книжок-214, російських 448р. 1922 українських - 385 /29%/, російських - 927, р.р. 1923-24 українських - 855 /31%/, російських-1848, р.р. 1924-25 українських - 1813 /40%/, російських - 2535, р.р. 1925-26 українських - 2162, російських - 2365. х/ З дальшого часу маємо відомості за р. 1931, коли українська книжка кількістю /6.218/ вже переважає російську /2.104/, але ця остання в великій кількості напливає на Україну з видавництв московського терену. Щодо характеру большевицької книжної продукції, то переважає тут література змісту пропагаторського - 33,7%, мовознавству призначено 21,7%, точним наукам - 17 %, технічним - 10,7%,

---

х/Ці дані за кілька останніх років взято з книги С.Сірополка "Освіта на Сов.Україні" /видання Укр.Наук. Інституту у Варшаві/.

художній літературі всього 9,3%.

Поза межами радянської України видавництво українських книжок провадиться на українській етнографічній території в державах Польщі, Румунії та Чехословаччини, найбільше - в Галичині. Крім того, в різних західньо-европейських краях повстало до 30 окремих еміграційних видавництв, які ставлять собі завданням продукцію української книжки.

Всього поза межами радянської України з р. 1919 видано біля 5.000 українських книжок.

Редакційна примітка:

Література щодо українського друкованого слова дуже велика, ще більша, ніж про українську рукописну книгу. Відомості про українські друкарні зібрано в розвідці О. Мацюра: Друкарство на Україні в XVI-XVIII стол. - "Бібліологічні вісті" 1924 /Січень-Березень/ Стор. 31-67 і в книзі І. Огієнка: Історія Українського друкарства І т. Львів 1925 /Збірник філологічної секції Наук. Т-ва ім. Шевченка т. XIX-XXI/. Історією початків українського друкарства і відомості про його техніку подано в праці І. Свєнціцького: Початки книгопечатання на землях України. Жовква 1924. Про книжну справу дано відомості в праці М. Грушевського: Культурно-національні 1919 р./. Про недолю українського друку від подовини XVII стол. і далі є відомості в праці С. Єфремова: Історія українського письменства СПБ. 1911. /в другім виданні стор. 126-132, 278-282, 353-355/, у праці О. Лотоцького: Правне становище української книги в Росії - Congrès international des bibliotecaires et des amis du livre àPrague. 1926. Прага. 1928. Стор. 320-323 і окреме видання до того ж з'їзду: Українська книга. Прага. 1926. Найдокладніше про царські репресії над українською книгою подано в розправі Ф. Савченка: Заборона України за 1876 р. Київ. 1930. Популярне видання І. Огієнка: Як Москва знищила волю друку Києво-Печерської Лаври. Тарнів. 1921. В названих працях можна знайти відомості сливе про всю велику наукову і джерельну літературу щодо українського друкованого слова.

Лекція сьома.

УКРАЇНСЬКА КНИГА
/Продовження/

III. АВТОРИ, ДРУКАРІ І МЕЦЕНАТИ.

Проф. Дмитро Антонович.

Академік проф. М. Грушевський констатує на Україні в XV. стол. і до половини XVI стол. глибокий культурний занепад, х/ літературний застій вичерпання літературної творчости. Правда, в цім часі продовжували книги переписувати і бібліотеки рукописних книг, особливо по манастирях, збиралися іноді досить значні. Наприклад, каталог бібліотеки Супрасльського манастиря, складений 1557 р., налічує 215 рукописних книг, з яких часто церковно-службових було коло 50, а решта були книги досить різноманітного змісту. Більше 50 книжок було новеписаних.

х/ М. Грушевський: Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці. Стор. 9-32. Історія України - Руси т. VI стор. 336-368.

Але нових визначніших творів нових талановитих авторів між ними непомітно, так що напередодні заложення перших друкарень на Україні огояла культурна задуха. В ХУ стол. не краще, а може ще гірше оправа стояла і в Польщі, але з початком ХУІ стол. в Польщі наступила доба гуманістичного оживлення й культурний польський рух став особливо небезпечним для новоприлученої до Польщі України, загрожуючи їй повною культурною асиміляцією. На щастя гуманістичний рух до Польщі прийшов уже в стадії релігійного критицизму, протестанського раціоналізму, себто в тій стадії, в якій глибокий гуманістичний рух Німеччини знайшов свій кінець. В Польщі в верхніх слоях суспільства радикальніші протестанські течії мали значний успіх у ХУІ ст. і досить розповсюдилися, але глибшого коріння не пустили, і вже наприкінець століття контрреформація організована езуїтами приходить до виразної перемоги і вповні запановує в ХУІІ столітті. Енергія о.о. езуїтів після перемоги над протестантами звернулася на православних, і якби застій культурний на Україні продовжувався, то акція езуїтів привела б до повного окатоличення, а значить і польонізації цілої України, що після Люблинської унії опинилася під владою Польщі. Коли цього не сталося то тільки тому, що гуманістичний рух в половині ХУІ ст., себто з значним запізненням, захопив і Україну й розбудив у ній інтелектуальні сили для відпорної боротьби проти езуїтської атаки, проти чужорелігійної й чужонаціональної державности.

А. ДОБА ГУМАНІЗМУ.

Гуманістичний рух, що в другій половині ХУІ ст. урятував українську національність, відразу звязався з друкарською справою, - школа і друкарня зразу стали головною зброєю у відпорній боротьбі за українську національність, яку перевів український гуманізм у другій половині ХУІ ст. На жаль, течія українського гуманізму не досліджена ще в усій різноманітності й український гуманізм, як такий, майже не фігурує в загальній українській історії. Тим часом ренесанс українського життя, побуту й мистецтва, гуманізм, як інтелектуальна, зв'язана з ренесансом, течія, одіграли рішаючу ролю, в переходовій добі, коли національний провід на Україні відходив із рук магнатської шляхти, що безнадійно полящи - лася, а молода козацька верства ще не була в силі взяти національний провід до своїх рук. Український гуманізм у другій половині ХУІ ст., в ту добу лихоліття, одіграв рольо аналогічну до українофільства в лихолітті ХІХ ст. на Україні Російській.

Друкована книжка в перших своїх кроках на Україні є власне і виявом і знаряддям гуманістичного руху, і не можна зрозуміти одно, не з'ясувавши другого. Творці перших українських книжок - автори, друкарі, меценати /не рідко прикмети цих чинників об'єднувалися в тій самій особі/ - це були здебільшого українські гуманісти.

Український гуманізм незаперечно має більше спільного з німецьким гуманізмом, ніж наскрізь емансипованим від церкви гуманізмом, чи краще ренесансом, італійським. Також він просто протилежний до гуманізму польського. Спільність з німецьким гуманізмом аналогічний рух на Україні має ту, що й тут, як і там, він був пробудженням національности. Коли в Німеччині гуманізм пробудив інтелектуальні сили німецького народу, поставивши їх до боротьби з схоластикою, в мурах якої безроздільно панувала римська католицька церква, то і скінчився німецький гуманізм на тому, що викликав церковний реформаторський рух і в цьому руху розплився. На Україні, навпаки, гуманізм в обороні української национальности зв'язав

національну справу з старими традиціями грецької православної церкви і провадив акцію оборонну, а не нападаючу, бо цю останню ролю взяли на себе о.о. єзуїти і польська державність.

Правда, українські гуманісти мали своїх противників не тільки зовні, в лавах наступаючої Польщі, але й в своїх українських рядах. Після століть інтелектуального упадку й застою, зовсім природно, що й в українському суспільстві мусіли бути ідеологи консерватизму, противники смілого поступу, але видатних талантів, за винятком хіба одного Івана Вишенського, вони не виявили. Правда Іван Вишенський, людина великого літературного й полемічного хисту, енергійно боролася проти нової науки, проти вивчання латини, проти модерних шкіл, проти театральних зрілищ, одним олівом був талановим представником і борцем обскурантизму, але він був в українському інтелектуальному колі досить одиноким і аналогічні ідеї провадили хіба московські емігранти, як князь Курбський, тощо. Ледве чи можна до гуманістів зачислити й другого московського емігранта, друкаря Івана Федоровича, з іменем якого, може бути що й неправильно, зв'язують початки українського друкарства. Літературна традиція досить безпідставно робить із особи Федоровича ентузіяста й мученика за друкарську справу. В дійсності ледві чи це вірно. x/ Іван Федорович рисується нам у світлі документів швидче як підприємець, що з новою друкарською продукції, в якій сам не був великим спеціялістом, шукав прибутку, а коли траплялись інші доходні статті, то радо був друкарство залишити. Одного разу мало не залишив друкарства, коли Ходкевич хотів йому подарувати село, але вмер того не довівши, другого разу з доручення кн. Острозького залишив друкарство, а ставав ретельним "справцом" Дерманського манастиря. Після його смерти, друкарня його була в заставі й не працювала, хоч майно в Федоровича, здається, було й застава друкарні ледви чи диктувалася матеріяльною життєвою потребою. Що й в справі друкарській Федорович не був великим спеціялістом, свідчить те, що він завжди старався забезпечитися вправним співробітником, яким був спочатку в Москві та Заблудові, Петро Мстиславець, а у Львові та Острозі талановиті артисти-друкарі, між якими особливе визначався Гринь Іванович. Цього останнього Федорович хотів мати за собою, як кріпака, навіть своїм коштом поміг йому удосконалитися в одливанню літер, але коли Гринь виявив вільнодумну вдачу майстра доби ренесансу і Федоровича кидав, то цей останній ставав безпомічним і мусів знову з Гринем миритися, щоб знову залучити до праці в себе. Зрештою можливо, що Федорович не був першим друкарем на Україні, як і в Москві, бо старі дослідники у Львові, як напр., Зубрицький xx/ що, мабуть, бачив і читав напис на надгробку Федоровича, твердили, що там було сказано, буцім Федорович "своїм тщанієм друкованіе занедбане обновив". Крім того, Федорович у Львові знайшов вправних майстрів до друкарської техніки і мав кому у Львові приділити до

---

x/ Гр. Тисяченко: Початок друкарства на Україні. Червоний Шлях. 1929. IУ-У. Стор. 206-225. "Казковий і реальний образ першодрукаря - Бібліографічні Вісті 1924. Січень-Березень. Стор. 171-173. Навпаки в инших працях І. Огієнка: Історія українського друкарства т. І. Львів 1925, стор. 35-73 і В. Романовський-Українська книга XУI-XУIII століть, Київ 1926, Стор. I-55, а також С. Маслов в популярному нарисі: Українська друкована книга XУI-XУIII вв. Київ 1925, представляють І. Федоровича, як ідейного борця й мученика за друкарську справу.

xx/ D. Zubrzycki. Historyczne badania o drukarniach Rusko-słowiańskich w Galicyii, Lwów. Стор. 12-13. 1836.

науки відбивали вплив західнього й своїх помічників. Все це ніби свідчить про те, що якесь друкарство у Львові було й до Федоровича.

Самий характер видань Федоровича це є близьке копіювання рукописних книг і друкар уникав давати місце "простій молві" в своїх виданнях. Тому ледви чи було б помилкою Федоровича теж відносити до табору консервативного, що стояв швидше в опозиції до нової освічености, до гуманістичного руху. Навпаки, виразно інакшу позицію займав дрібний шляхтич Василь Тяпинський, що переклав Євангеліє на "просту руську мову", а про себе писав, що він "не влох, не німець, не доктор, а нилкий поставлений межи попы, а русин своей Руси услугуючий" x/, а також в своїй "убогій друкарні" видав короткий катехізис для "науки дітей" xx/. Очевидно справді повний брак коштів позбавив можливости цього ентузіяста освіти в рідній мові довести до кінця друк четвероєвангелія. Його "убога друкарня" не знати де знаходилася, може мандрувала з місця до місця, дати видання не зазначено, але догадуються, що його діяльність попереджала навіть заблудівські друки Федоровича. Тяпинський, очевидно, був одним із перших українських гуманістів, що болів над упадком рідної освіти і як типовий гуманіст звертає свої надії і заклики до "великих княжат" і значних панів, щоб своїми щедротами відновили давню славу слов'янського письменства. Його передмови з патріотичними закликами звучать енергійно, переконуючо, як наповнені справжнім чуттям ентузіяста. Звернення очей до "великих княжат", до яких за матеріяльною допомогою зверталися гуманісти всіх країн, що звичайно й гуртувалися при магнатських дворах, в часи Тяпинського ще не здавалися так наївними, як пізніше. Правда, соціяльні, економічні й політичні обставини переможно тягли українську шляхту до польського державного табору, але ще знаходилися окремі меценати, що силою інерції ще не поривали із своєю релігією та народністю. Це переважно були значніші магнати, що робили опозицію на Люблинському соймі й в опозиції зосталися. Між ними визначну ролю грав Григорій Ходкевич, що в себе на українсько-білоруському пограниччю в Заблудові дав наказ Федоровичові "учинити варстат друкарський", із якого в 1568 році вийшло "Євангеліє учительське". В передмові до цього євангелія Ходкевич заявляв, що "з божією поміщію о інних книгах, церквам божіим потребних, промишляти буду і накладу моего на то наложити не жалуючи, вьскоре ихь друковати дамь". Правда, він обіцянки цієї власне не додержав, бо випустивши ще 1570 р. псалтир з часословцем, друкарню замкнув, але Федоровича своїми щедротами дуже збагатив. Національної свідомости, до якої кликав Тяпинський, Ходкевич теж не виявляв і був противний тому, щоб давати місце "простій молві" у релігійній книзі.

Далеко більше значення мала діяльність другого мецената князя Василя Константиновича Острозького. Цей магнат зібрав у себе в Острозі вже цілий гурток поступових гуманістів, виявляв досить широку релігійну терпимість, так, що викликав часами обурення такого консерватиста, щоб не сказати схоластичного обскуранта, як князь Курбський, і хоч не був меценатом надто щедрим, але все ж досить, щоби "Острозький епізод" оставив свій слід в істо-

---

x/ І. Огієнко. Історія україн. друкарства т. І. Львів 1925. Стор. 25.

xx/ М. Грушевський. Культурно-Національний рух. Стор. 56.

рії.Правда,він далеко не дорівнював ні до матеріяльних засобів, якими Острозький розпоряджав,ні до вимог і потреб сучасного суспільства.

В кожнім разі в Острозі заложення друкарні йде в парі з заложенням школи і інтелектуальною працею зібраного гуртка гуманістів,і ця потрійна праця власне й уявляє з себе те,що ми до громади називаємо Острозькою академією.Від нині й на далі в містах,що претендують бути інтелектуальними українськими осередками,об'єднуються друкарня,школа й літературна праця проводарів.Так за прикладом Острога сталося у Львові,у Стрятині, а в другім десятилітті XVII ст.у Києві.

Гурток гуманістів,що зібрався в Острозі,складався частинно з освічених духовних осіб міста Острога,як священник Дам'ян Наливайко /брат підсмого козацького ватажка/,ієромонах Кіпріян та, здається,острозьким попом був і о.Василь,автор трактату "о единой вірі".Грушевський думає,що полеміст,автор відповідей Потієві "Клирик острозький" духовною особою не був.x/ Дам'ян Наливайко був,коли не поетом,то все ж автором українських віршів і перекладачем або редактором збірок перекладів.xx/ Видатнішими особами в Острозькій Академії були люди світські, між якими особливо визначався Герасим Смотрицький,головний репрезентант острозького гуртка.Шляхтич з Поділля,він,перед тим як його запросив кн.Острозький до Острога,був гродським писарем у Камінці.Смотрицький,здається,не був ученим дуже поглибленим в мудрості богословія,але мав великий літературний і полемічний талан; пізніше про нього не без гордости казав його син,відомий Мелетій Смотрицький,що його батько був " wielki swego czasu w ruskim narodzie mąż" ".Сам себе Гер.Смотрицький в передмові до своєї полемічної праці "Ключ царствія небесного" називає "худим простаком".І справді він не заглиблюється в догматику,а більше воює дотепною іронією,аргументами від практичного життя,приповідками й дотепами.Крім названих,до Острозької Академії належали Филалет-Бронський і більший гурток молоді. Коли члени острозького гуртка виступили індивідуально як автори окремих наукових або полемічних творів,або як редактори книг святого письма чи теологічних перекладених трактатів,то окремі підприємства острозької друкарні вимагали колективної праці цілого гуртка,а найбільшою такою працею було,розуміється,видання Острозької біблії 1580 року.

В слідуючому 1581 р. Острозька друкарня видає римований підручник історії - хронологію Андрія Римши. 1608 року умер князь Василь Константинович Острозький і з ним зійшов у могилу власне останній великий магнат,що як меценат протегував українську освіту й українське друкарство. Коли пізніше ми матимемо діло з меценатами,то це будуть або колективи людей нешляхетського походження - братства або манастирі,або коли й будуть окремими шляхетними особами,то достойниками церковними,як єпископ Балабан,митр.Петро Могила або єпископ Лазар Баранович.Але міцніше в свої руки друкарську справу перебирають зпочатку братства,а пізніше манастирі,особливо Києво-Печерська Лавра.Зо смертю Острозького роля світських магнатів, "великих княжат",як українських патріотів,власне кінчається назавжди;родова аристократія покидає свій народ,і такий нахил до винародовлення на користь пануючої в державі національнос-

---

x/М.Грушевський: Культурно-національний рух.Стор. 100.
xx/ Там же.

ти стає традицією української аристократії.Друкарня острозька окінчила свою діяльність 1612 року.

Після острозького епізоду,або й одночасно з ним висовується як гуманістичний центр із школою й друкарнею місто Львів з діяльністю дуже енергійного тамошнього братства.Біля братської школи і друкарні у Львові також зібрався визначний гурток гуманістів,як брати Византії,Кирило Транквіліон /Ставровецький/, Юрий Рогатинець, в якому цілий ряд дослідників x/ бачить автора славного гуманістичного твору "Пересторога".

Енергійний і освічений єпископ львівський Ґедеон Балабан,із магнатського роду,переніс свою осілість у 1576 р.до Львова і тут допоміг львівському братству зорганізуватися в сильну організацію,дав ініціятиву і частину коштів на те,щоб братство викупило із застави друкарню Федоровича і таким чином дав початок для львівської братської друкарні.На жаль,необережні кроки патріярха Олександрівського Йоакима,що надав братству право Ставропігії і навіть певного надзору над єпископом,привели до гострого конфлікту й затяжної боротьби між братством та єпископом,що обезсилювало братство,а єпископа довела до відпаду в унію,справді тимчасового.В кожнім разі,посварившися з львівським братством,Балабан заклав у маєтку свого улюбленого небожа Федора в Стрятині друкарню й школу.В цій друкарні і школі працював видатний гуманіст,учений філолог,сам вправний друкар Памво Беринда.

Коли у Львові братство головну увагу звертало на школу,а друкарня головним чином займалася виданням книг богослужбових та шкільних підручників,так що Львівські гуманісти частіше свої трактати друкували деінде,а не у Львові.Друкарня ж для братства звелася на підприємство,що давало прибуток і можливість оплачувати інші братські підприємства,і тому братство дуже ретельно оберегало свої привілеї й цілий час процесувалося з іншими друкарнями та друкарями,добиваючись заборони своїм конкурентам друкувати та продавати книжки. Цей комерційний характер братських видань відбився не тільки на змісті,але й на вигляді книжок братської друкарні.Видання чепурні,часто ілюстровані, але нерозкішні,так що деякі стрятинські видання виглядають пишніше ніж львівські братські.

Зате в числі друкарів,що працювали в братській друкарні були не тільки артисти-митці,справжні майстрі ренесансу, як Лаврин Пилипович,Гриць Іванович,але ще в більшому числі друкарі братської друкарні були освічені,навіть учені люди, самі літератори,іноді поети.Взагалі друкар часто мусів бути письменником /автором книг,що друкував/,перекладчиком,редактором,або справщиком тексту,коректором і "печатним майстром",себто технічним друкарем.Так,після смерти Федора Балабана переїхав із Стрятина до Львова і завідував братською друкарнею Памво Беринда,поки не переїхав до Києва; як друкар працював Тимофій Касянович,учений муж і перекладчик з грецької мови,освічена людина й поет Андрій Скульський винятково нещасливий мученик свого майстерства, xx/ навпаки дуже щасливий його учень і суперник,друкар Михайло Сльозка,що як широкого розмаху підприємець зробив на друкарській справі добру фортун й провадив як братську,так і власну друкарню з великим хистом майстра й купця доби ренесансу.І Скульський і Сльозка,а також друкарі як Семен Корунка,Сачко Сідлер і інші заснували свої власні друкарні,процесувалися

---

x/ Франко,Студинський,Харламович,Брікнер.

xx/ М.Грушевський:Українські стародруки.-Книга.1921.Стор.3.

з братством, що не терпіло конкуренції, верталися працювати в братській друкарні; коротко, кажучи, ціла атмосфера друкарського життя й праці в ХУІ і до половини ХУІІ ст. перейнято духом ренесансу.

Але коли обставини братства не давали можливости широко поставити гуманістичну діяльність, особливо після Берестейської унії, коли вища ієрархія відкололася в унію, у Львові зосталися більше практики, а ідейні гуманісти перебралися до Києва і тут під захистом нової козацької сили утворили великий гурток гуманістів, що організував дуже розвинену літературну творчість, високо підняв наукову працю й публіцистичну продукцію, заснував школу, яка потім, як Київська Академія, стала розсадником освіти для цілої східньої Европи, і тут же заложив друкарню Києво-печерської лаври, що стала на той час одною з кращих друкарень Европи. Організатором київського гуртка був архимандрит Печерської лаври Єлисей Плетенецький - не стільки літератор, скільки організатор і душа нового гуманістичного центру на Україні. Сам галичанин, шляхетського роду, з Плетенич під Золочевим, зібрав він у Києві такі сили як Захарія Копистенський, Памво Беринда, Тарас Земка, Лаврентій Зизаній, Іван /чернече ім'я Йов/ Борецький, Ол. Митура, Касіян Сакович, Атанасій Кальнофойський і багато інших. Майже всі, за винятком може одного Земки, галичани; під захистом і протекцією гетьмана галичанина Сагайдачного ці діячі своєю київською діяльністю довели гуманістичний рух до найвищої точки розвою, а разом з тим це був вокючий український гуманізм і його останній величавий подвиг. Новий протектор гуманістів козацька веротва не завагалася замінити інтелектуальну зброю гуманістів на більш рішучу мову шабель і мечів, і коли вирішення справи української народности перейшло на поле кривавого бою, роля гуманізму окінчилася. Але ще перша половина ХУІІ ст., час архімандритів Плетенецького, Копистенського й Петра Могили,- це ще останній блискучий, продуктивний і інтелектульно переможний акт українського гуманізму. Акт перемоги інтелектуальної підготови, перемогу військову Богдана Хмельницького.

Праця Київських гуманістів так само складається з трьох складників: інтелектуальна творчість, школа й друкарня. Школа, що потім переіменована в Академію, увійшла в славу пізніше, а в праці кінця гуманістичної епопеї головне місце належить друкарні.

В 1614 чи 1615 році архімандрит Елисей Плетенецький купив од спадкоємців Федора Балабана острятинську друкарню, що після смерти його й відходу Беринди "пилом припала" і, перевізши її до Києва, приступив до організації друкарні у Лаврі. Першою книжкою мав вийти великий том, ще не бувалий в українській праці - "Анфологіон"- більше тисячі сторін фоліо; але таке підприємство в новій друкарні природно затрималось і вийшло лише 16 січня 1619 року, а її попередило скромніше видання "Часословця", що появилось десь 1616 або 1617 році. Але всеж справжнім початком друкарської продукції київської друкарні треба вважати саме Анфологіон, видання, з приводу якого проф. Грушевський слушно зауважує, що він "остався взагалі одною з найбільш інтересних пам'яток нашої графики ... ввесь графічний апарат сей єдиної в своїм роді книги, при всій своїй нескладності, незвичайно інтересний: книга незвичайно багата на графічну здобу - я б сказав необрахована й неповторена в своїй друкарській техніці. З сього погляду вона стоїть одинцем, але, загалом сказавши, печерська друкарня виявила значну гойність...

Безпосереднім технічним завідуючим друкарнею спочатку був, здається, Памво Берында з титулом "типокараводець, всего типу правитель", х/ всею справою друкарською завідував Тарасій Земка. В лаврівській друкарні вийшла більшість головніших творів, що мали завдати найтяжчі удари противникам православної віри і української народности, як твори полемічні, так і філософічні та богословські трактати Петра Могили та інших, філологічні - Беринди, історичні Гізеля, географічні Кальнофойського, вірші Саковича і т. д. У Києві, завдяки Печерській друкарні, виявився остаточно і в усій силі інтелект і запал українського гуманізму, що відстояв в критичну переломову добу українську народність. У Києві гуманізм став під протекцією молодого козацтва, передав йому справу боротьби за Україну і таким чином, виконавши свою історичну місію, славно закінчився а роля друкованої книжки, значення заложених гуманістами друкарень пережила гуманізм і в різних історичних обставинах виконувала й далі виконує своє призначення. Як пережиток гуманізму також майже до кінця XVIII ст. залишилась верства "інтелігентного пролетаріяту", цих буроаків, спудеїв, бакалярів, мандрівних дяків, що, як в добу гуманізму, мандрували від одного мецената до другого з своєю освіченністю, так і продовжували переходити від одного заможнього дому до другого, як вільні учителі молодших поколінь. Ця неспокійна, непосидюча армія мандрівних дяків не все і не завжди була на висоті педагогічної й наукової мудрости, але її не слід маловажити вже хочби тому, що наприкінці свого існування вона виявила такий випвіт своєї продукції, як філософ Сковорода, а хто знає скільки здібних людей було між тими бакалярами та мандрівними дяками на протязі століття перед Сковородою? Документів їх праці і науки не залишилося, та й не могло залишитися.

Б. ДОБА КОЗАЧЧИНИ.

З кінцем гуманізму на Україні прийшли бурхливі часи козаччини, що в середині XVII ст. в десятиліття Хмельниччини прийшла до свого розцвіту, а потім майже півтора століття поволі хилилася до упадку. Розбурхане море народньої маси в революційній боротьбі проявило багато сил, що непомітно ховалися в народній гущі й очевидно в таких часах стремління до освіти, а значить і попит на книжку значно піднявся. Але ідейний рух гуманізму, що наповнював українську книжку ідейним змістом, вже ущух і друкарські центри книжкової продукції поволі, але відверто заходять на комерційні підприємства, на продукцію ходового краму. Особливо це виявляється, коли Україну поділено між Польщею та Московщиною. Під Польщею головним продуцентом книг лишилося Львівське братство та розвинулася значно продукція книг у Почаївській Лаврі, перше видання якої, "Зерцало Богословія" Кирила Транквіліона Ставровецького, вийшло в 1618 році. У Львові братство конкуренційної друкарні не допускало: воно знищило судовими процесами друкарню Андрія Скульського, дорогою великих коштів, а все ж перекупило друкарню Михайла Сльозки, хоч і після його смерти; навіть спроба заснувати власну друкарню Львівського епископа Ароенія Желиборського, приятеля братства і відомого ворога митрополита Петра Могили, скінчилася тим, що Желиборський видав три книжки, а потім, щоб не сваритися з братством, перенів свою друкарню до Унева.

Далеко гірше для братства скінчилася боротьба з другим з-

х/ А.Некрасов: Книгопечатание в России в XVI и XVII.веках. - книга в России ч. первая. Москва 1924. Стор.113.

пископом Іосифом Шумлянським, що теж засновував свої друкарні у Львові. Шумлянський, що міняв релігію як рукавички,- уроджений православним перейшов на католицтво; щоб дістатися на єпископську катедру знову повернувся на православ'я; ставши єпископом. Шумлянський хотів привласнити собі великі доходи братства від друкарні і для того дістав від короля Яна Собеского, при дворі якого мав силу, привілея, щоб братство без його цензури та дозволу книжок не друкувало. Коли братство, як ставропігійне, тому не підлягало, то навіть король покликав братство до судової відповідальности. На щастя, король так само потребував грошей як і Шумлянський, і тому братство добилося не тільки відкликання попереднього наказу, але король навіть взяв братство з його друкарнею під свою опіку. Тоді Шумлянський заложив при церкві св. Юра свою друкарню. Занепокоєне братство поспішило використати грошову скруту Шумлянського й його друкарню викупило, при чому Шумлянський зобов'язався, що в цілій єпископії ні він сам, а ні хто інший друкарні не закладатиме. Але після цього Шумлянський знову змінив релігію, спочатку потайно, а в 1700 р. явно перейшов на унію і оголосив, що попередня постанова його не зобов'язує. Після цього він з Василіянами, що жили при церкві св. Юра, знову відкрив друкарню, в якій між іншим почав друкувати ірмолой 1700 року, що був першим на Україні виданням нот для співу по-друкарськи зложеним, себто ноти друковано не з цілих клішів, а зложено, як складалися літери, одна до одної. Сам "гисер і типограф" Йосиф Городецький, що друкував, назвав у післямові це видання справою "роду россійскому удивительною" х/ Братство знову запротистувало проти поновлення тої друкарні, і знову скінчилося тим, що мусіло купити й цю друкарню, і Йосиф Шумлянський знову зобов'язався, що ані він, ані Василіяни з св. Юра нової друкарні не закладатимуть. Та в цій боротьбі братство заломилося в принциповій позиції й само в 1708 р. перейшло на унію. Так само до унії пристала й Почаївська Лавра, що енергійніше всіх своєю друкарнею робила конкуренцію Львівському братству. Але коли в цей час видання й стояли на певному естетичному рівні, або могли похвалитися технічними успіхами, то ідейна сторона книжної справи вже, розуміється, після здачі принципових позицій, боронених більше ніж сто років, не стояла на висоті часів гуманізму. Отже, коли дальші видання братства чи Почаївської лаври ще служили збереженню традиції українсько-слов'янського богослуження, то це вже було збереження форми, а не принципового змісту. Правда, і раніше деякі з гуманістів, менше витривалі характери, як Смотрицький, Сакович, переходили на унію, але то були окремі випадки, що тільки збільшували завзяття решти. Тепер же, після здачі позицій принципових, з унією розвинулася страшна полонізація краю, яка привела до того, що українське слово в чистому вигляді не знаходило друкованого варстату, вся світська література стала виключно польською, а друкування богослужбових книг в слов'янській одежі було власне єдиним виявом української книжности. Ця слов'янська одежа в формі правопису зберігалася в Західній Україні ще добре століття після розділу Польщі під Австрійською владою аж до кінця XIX ст., а на Закарпатті і досі зберігає свою силу в вигляді офіційно прийнятого в школах правопису.

Втративши принципові позиції, перейшовши на унію, Львівське

х/ С. Маслов: Українська друкарська книга XVI-XVII вв. Київ. 1925. Стор. 58. Авантюра Йосифа Шумлянського з його друкарнями докладно оповіщена у І. Огієнка: Історія Українського друкарства т. І. Львів. 1925. Стор. 113-115.

братство остаточно засвоїло собі погляд на друкування книжок, як на статтю доходу і, здається, головні зусилля направляє на нищення конкурентів, на охорону своєї монополії книжкової продукції руйнування всіх як приватних друкарських підприємств, так і манастирських. Процесування з Почаївською лаврою, щоб одібрати в неї право випускати книги, здається, ввесь час не ущухало, пожираючи головні сили, енергію й великі кошти.

Не втішніше справа книжкової продукції стояла й на Україні під Московщиною. Тут так само не відстояли ідейних позицій гуманістів, що трималися фактичної церковної автономії і старих зв'язків з вселенськими патріярхами й вміли ці зв'язки використовувати /як виявлення нової вищої ієрархії, коли стара перейшла була на унік/; з цих позицій було уступлено, нове безідейне духовенство пішло під зверхність московського патріярха, а разом з тим мусіло рахуватися з його контролем книжкової продукції і чим далі, тим цей контроль гіршав, аж поки не окінчилося повною забороною друкування оригінальної книжки на Україні.

Коли не стало гуманістичних гуртків на Україні, то разом з ними зник із книги той живий нерв протесту, боротьби, обстоювання національних і релігійних принципів. Самий тип письменника дуже змінився. Коли гуманісти, чи світські чи духовні, навіть в чернечому сані, були борцями за ідею, в манастир ішли і чорну рясу одягали, щоб в той спосіб організуватися й в організованих формах провадити боротьбу за свої ідеали, то в часах руїни літературні таланти почали йти до манастирів, одягати чернечу рясу, щоб заховатися від бурі життя, щоб за мурами манастиря знайти затишок і по можливості безтурботно віддаватися свойому літературному покликанню, як Данило Туптало /Дмитро Ростовський/, або ще гірше, щоб робити кар'єру безпринципових і безідейних духовних урядовців на епископських та митрополичих катедрах Московщини та Сибіру, як О. Яворський, Ф Прокопович і багато багато інших, що відступалися українських інтересів і свій літературний хист використовували для кращого проходження своєї службової кар'єри.

Розуміється, не зразу і не всі літературні сили продали своє перо і не зразу книголюби і книгопечатники зрезигнували своїх принципових засад. Це особливо стосується найславнішої української друкарні, з гуманістичними традиціями, як друкарня Київо-Печерської лаври, або Чернігівської друкарні, заснованої останнім видатним меценатом і плідним письменником Лазарем Барановичем.

Обмежені в свободі друку, все більше й більше утискувані, українські друкарні ще в XVII ст. пробують виявляти спротив московським заборонам, і якось тримаються передишками в утисках до 1720 року. В цім часі виходять ще оригінальні твори Антонія Радивиловського, Дмитра Ростовського, Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського та інших. До передруків і книг богослужебних додаються присвяти й передмови, що самі іноді бувають науковими трактатами; в тім же часі виходять розкішні маестатичні видання багато оздоблені гравюрами, ілюстраціями, фронтиспісами, заставками, кінцівками, вузлами, ініціялами ... Кілька раз повторюється розкішне видання Требника Могили, а найбільш пишне видання Київо-Печерської лаври - "Печерський Патерик" мав кількадесять видань; для його чотирі рази виготовлювався повний асортимент гравюр з сотнями образків та композицій. x/ Трохи окро-

x/ М. Грушевський: Українські стародруки.

мніше, але все ж таки дуже пишно видано було Мінеї Дмитра Ростовського. Ще в часах Єлисавети видано було кілька пишних видань,- тоді працював такий визначний майстер гравюри, як Григорій Левицький, та книжка українська вже московською політикою була засуджена на смерть.

Чернігівська друкарня, заснована спочатку в Новгороді Сіверському, де мав довго свою резиденцію Лазар Баранович, мала задовольняти велику писменницьку продуктивність цього церковного достойника, але не могла справитися з таким завданням і частину своїх творів Барановіч мусів був друкувати в Печерській Лаврі. Пізніше він переніс друкарню до Чернігова, друкував тут твори свої власні і своїх приятелів - І. Галятовського та Д. Ростовського, але використав цю друкарню найбільше для друкування своїх численних безконечних віршів один із наступників Лазаря Барановича на чернігівській катедрі єпископській Іван Максимович. Цей не так обдарований, як ретельний піїта, навіть викликав уболівання Дмитра Ростовського, що друкарські кошти та енергія оберталися на друкування тих поезій. Коли чернігівська друкарня спробувала не підлягти московським пресіям, то її було навіть секвестровано.

Таким чином намагання Москви, з одного боку, відсутність гуманітарного забзяття і певна "татость" у українських літературних робітників привели до того, що з кінцем вісімнадцятого століття українська друкарська продукція звелася до передруку московських богослужбових книг з "правописанієм в літерах і просодіях /наголосах/... згідно до.... великороссійских печатей без всякого упущенія". Так ступнево московська мова витіснила українську не тільки з книг друкованих, але й з творів поважніших історичних, філософічних і взагалі наукових, що не призначалися навіть для друку, а ходили по Україні в списках, для вжитку обмеженого кола лівобережної української інтелігенції.

Ніби знову на книжній ниві з кінцем XVIII ст. повторяється той занепад, який констатував проф. М. Грушевський наприкінці XV ст., і справу відродження українського культурного життя треба було починати знову й спочатку.

В. ДОБА УКРАЇНОФІЛЬСТВА.

На переломі XIX ст. українська справа стояла так само безвідрадно, коли не гірше, ніж три століття перед тим. Збройні сили на стороні українських національних змагань не було, в самій національній свідомості українців панували не то хаос, або татость, а часто просто зрада. Закріпачені народні верстви були забуджені на повну темряву й безграмотність, а шляхетську та різночинно інтелігенську верстви невпинним процесом політичним, економічним та соціяльним гналося до обмосковщення. І як перед двома з половиною століттями українські гуманісти в обороні своєї народности виступили до боротьби з пером у руках і друкарським знаряддям, так і тепер за ту одиноку зброю взялися нові українофіли, себто ті українці XIX ст., що не хотіли москвитися, а вважали потрібним освітою, науковою й літературною працею рятувати українську народність од загибелі. Одинокою зброєю українофілів, крім книжки, був тільки український театр, бо всяку спробу української школи московське правительство нищило в зародках. Таким чином, українська історія XIX ст. в значній частині свого змісту є історією української літератури, театру й освітньо-наукової праці.

Щоб зрозуміти всю вагу боротьби довершеної українофілами XIX ст. треба зрозуміти всю важливість тої ситуації, в якій їм довелося працювати, і того фактично порожнього місця, від якого довелося зачинати. Як у XV ст. канцелярська мова литовської держави, з великими домішками білорусизмів, а іноді й полонізмів, витіснила стару літературну українську мову рукописних книг і гуманістам довелося знову виробляти українську літературну мову, так і на кінці XVIII ст. державна російська мова, що сама утворилася на підставі української літературної, гуманістами виробленої мови, в московській одежі витіснила цю українську літературну мову, і перед українофілами знову стало завдання наново творити українську літературну мову. В основу для цього нового поділу можна було взяти або стару літературну українську мову, утворену гуманістами, або мову простонародню, якою балакали мільйони українського селянства, в якій було утворено велику усну народню літературу - думи, пісні, казки, оповідання, приказки тощо, і яку вживалося в XVI-XVIII ст. ст. для поезії, інтермедій /простонародніх сцен/ і почасти в козацьких судових документах, взагалі в тих випадках, коли доводилося мати діло з простим народнім сюжетом та до того в творах, що не призначалися для друку. На Україні Наддніпрянській на переломі XVIII-XIX ст.ст. народня стихія взяла гору рішуче й українофільська праця направилася на опрацьовування простонародньої мови для возведення її на становище мови літературної. Завдяки зовнішнім труднощам, які ставило московське правительство, справа затягалася на цілестоліття, але зрештою боротьбу за народню мову в літературі й обіході було виграно й не тільки на Україні Російській, але процес творення народньо-літературної мови захопив й Україну Австрійську. Там, правда, був більший нахил триматися старої, гуманістами виробленої, літературної мови, що, до речі, була мовою церковних книг і богослуження. А як ця мова лежала в основі й московської літературної мови, то австрійські українці не спостерігаючи, або відкидаючи московську вимогу, вважали, що літературна мова одна для українців і москалів - на цьому й базувалося австрійське москвофільство, яке трималося в Галичині й Буковині майже ціле XIX століття, а в Лемківщині та на Закарпатті тримається й досі. Але все ж український наддніпрянський рух потягнув за собою Австрійську Україну, а як там, завдяки конституційним можливостям, менше було зовнішнього спротиву, то цей процес ішов значно скорше, і в останніх десятиліттях XIX ст. народня українська мова, як мова літературна, ввійшла в обіход, опанувала в наковій і художній літературі і вже відвоювала собі право горожанства в державних установах; тільки церква консервативно трималася старої, минулих віків літературної мови. З розпадом Австрії правне становище української мови в Галичині значно погіршало, а на Закарпатті, що опинилося в межах ЧСР, навпаки, після мадярського режиму значно покращало.

Розуміється, в цілому тяжкому процесі такої, здавалося б нерівної боротьби, в якій у менше тривалих характерів опускалися руки і вони відходили масово до московської народности / як в XV-XVI ст.ст. до польської/, коли все ж справи не було програно, то побіч українського театру головну ролю відограла українська книжка. Без школи, без власних друкарень вона була дуже обезсилена, але все ж таки врешті перемогла.

Іван Котляревський в народній мові дав початок новій поезії й театру, а його почин відразу попав в солідні руки гуртка харківських українофілів, що зібралися коло новозаснованого хар-

ківського університету, були в близькому контакті з Котляревським і підняли справу книжкової продукції в простонародній мові, передаючи в ній осягнення художньо-словесної творчости як оригінальної, так і сучасних їм геніїв інших народів. Тоді Квітка утворив реалістичну повість і в цім роді творчости українці випередили всі інші европейські народи, х/ а харківські поети часто передавали в українській простонародній мові твори світової поезії, що тоді появлялися ,- Ґете, Байрона, Міцкевича, Пушкіна тощо. Розуміється, після них колосальне значення мало огненне слово Шевченка, що власне вирішило справу, і вже після появи генія Шевченка, ясно, що ніякі репресії українського відродження не задавлять.

Але як не дивно, а новий, опертий на простонародності рух, і створена ним простонародня книжка до кріпацьких народніх мас власне не доходила. Цей рух залишався інтеліґентським, і книжка розходилася виключно між інтеліґенцією аж поки народні маси залишалися в кріпацтві. Тільки в 1860 році П. Куліш, що завів на той час власну друкарню в Петербурзі, започаткував видавництво для широких українських мас. В тому році почавши і на протязі трьох років Куліш із своєї друкарні випустив чималу серію маленьких книжечок в 24 долю листа, коли не 32 ? з невеликим числом сторінок, в дуже низькій ціні, спеціяльно для народнього вжитку. Це так звані "метелики". Як різнокольорові метелики, ці малесенькі книжечки мали в своїх різнокольорових окладинках летіти на Україну і осідати в кожнім селі під солом'яною стріхою. Змістом цих книжечок-метеликів були поеми Шевченка, менші оповідання Квітки, Стороженка, Марка Вовчка, Мордовця, самого Куліша та інших, популярні розвідки Куліша /листи з хутора/. Розуміється, загальна безграмотність клала непереможні перешкоди до повного здійснення замірів Куліша, але це видання метеликів поклало початок так званого українського просвітянства і від цього часу завдання українофільства значно поширилося, власне подвоїлося, бо, крім створення національної літератури, прийшло завдання до цієї літератури, бодай як споживача, притягли народні маси. З цього часу спроби більше або менше щасливі, більше або менше продуктивні поставити широко українське видавництво для народніх мас не припиняється аж до часів світової війни. В слідуючому десятилітті, в половині 70-х років у Києві придбав друкарню В. Давиденко, щоб друкувати українські книжки, та в нього справа не пішла. Тим часом в 60-х та 70-х роках окремими зусиллями по різних містах і по різних друкарнях друкувалося чимало книжечок для народнього вжитку.

З початком 80-х років Київська громада зробила спробу заснувати постійне видавництво, використавши для того одного з своїх членів, Луку Ільницького, що придбав собі в Києві книгарню. Плянувалося почати видавати журнал для інтеліґенції й книжечки для народу. А тому, що дозволу на український журнал дістати було неможливо, то журнал мав виходити як періодичні книжки-альманахи. І справді, Ільницький видав книжку "Луна"-Український альманах на 1881 р. ч.І. Але на цьому першому числі видання й спинилося. Книжки ж для інтеліґенції й книжечки для народу, п'єси для театру, підручники для шкіл книгарня Ільницького досить жваво видавала років три. У 1884 р. вже, здається, не видала ні-

---

х/ О. Колесса: Ґенеза української новітньої повісти.- Український Університет у Празі в роках 1921-26. Прага. 1927. Стор. 185 - 208.

чого, а в 1885 р. на деяких виданнях появилася помітка - видання книгарні бувшої Л. Ільницького. Ільницький виявив себе людиною легковажною, попав у руки свого підручного С. Гомолинського, який його обплутав, забрав собі книгарню і видавав українські книжки до 1893 р. Хоч Гомолинський видав виключно книжки українські, - між його виданнями виходили твори Грінченка, Конисього, українських класиків - Котляревського, Сторожейка тощо, але побіч з тим він випустив дуже багато макулатури і вигляд його видання мали дуже лихий, так що задовольнити, особливо в 90-х роках, української громади ніяк не могли. Тому в 1894 р. Грінченко почав у Чернігові своє видавництво, яке повів дуже енергійно, а Київська громада заложила свою книгарню в Києві з початку під фірмою часопису " Київська Старина", потім назва фірми змінялася, але книгарня дуже добре працювала, торгуючи виключно українськими книжками . . . У 1895 році в Києві заложилося гуртове видавництво книжечок для народу, яке в 1900 році прийняло назву видавництва "Вік" і перейшло на видання книжок для інтеліґенції. Менші, просвітянського характеру видавництва закладалися в Харкові. Окремі книжечки для народу українською мовою охоче видавали московські видавництва, маючи з того заробіток. Чепурніші видання видавав Суворін у Петербурзі, Йогансон та Корейво в Києві, Фесенко в Одесі, а книжки характеру "лубочного", які, розуміється, далеко в більшому числі розходилися, видавали Ситін і Е. Губанов у Москві, Наголкін і Т. Губанов у Києві, Михайлов у Харкові тощо. В цей час на Україні Австрійський енергійно видавництво для народу провадила "Просвіта", видавництво для інтеліґенції книжок белетристичних і наукових не менше енергійно провадила пізніше заложена Грушевським "Видавнича Спілка", а спеціяльно наукове академічне видавництво, якого не могло бути з політичних причин на Україні російській, під проводом М. Грушевського дуже широко поставило Наукове товариство ім. Шевченка.

Отже на Україні Російській українофіли в другій половині XIX ст. своїй праці надали характер просвітянський. В цьому змислі їх справа стала ширше, ніж справа гуманістів XVI і початку XVII ст., але становище їх було далеко гірше. Коли гуманісти в XVII ст. могли знайти збройний захист під протекторатом козацької вертви, що зрештою на себе взяла цілу справу оборони України, і мечем здобула те, за що змагалися гуманісти пером, становище українофілів було безвідрадне. Просвітянство, відігравши своє значення, зайшло в глухий кут, підходили часи, коли справа оборон України знову мусіла рішатися мечем, а відповідної сили, що могла би взятися за меч, просвітянською працею, розуміється, приготовити було не можна. Тих свідомих народніх мас, перш за все робітничих, а також селянських, що стали б до революційної боротьби в оборону України, фактично не було. Навіть гірше, поки українська праця йшла в просвітянство, на Україні почали організувати маси революційні партії російські, жидівські, почасти польські. І російські й жидівські партії провадили свою працю в напрямі неприхильному до українського руху і на ділі виходило, що українофіли опинилися від народніх мас відірваними, а серед народніх мас як і були які організації, тоді досить сильні і числом і особливо революційною боєвою зарядкою, то вони були під проводом російських або жидівських інтеліґентів, ворожі до українського національного руху. Так справа стояла на кінець XIX ст. і здавалося зовсім безнадійною.

Тільки в 1900 році вперше було засновано першу українську

політичну партію, яка поставила собі метою організувати українські народні маси до активної і збройної боротьби. Це Революційна Українська Партія /Р.У.П./, яка поставила своєю політичною метою Самостійну Україну, приступила до організації народніх мас на грунті соціяльнім, спочатку невиразнім, а далі виразно марксівським. Тут логічно українська книжка мусіла відограти свою останню в цім історичнім періоді ролю, організуючи маси, які б уже мечем вирішили справу самостійного державного життя України.

Г. ДОБА РЕВОЛЮЦІЇ.

Революційна Українська Партія працювала п'ять років і утворила на Україні для масового, головним чином, селянського вжитку, книжку. Оскільки теоретична література Р.У.П. була слаба, настільки література агітаційна була сильною і, мабудь, особливо для селянства, найкращою революційною літературою, яка взагалі існувала в російській державі перед революцією. Вплив цієї книжки виявився досить швидко. Уже в 1902 році вибух у південній Полтавщині великий революційний рух селянства, в якому царське правительство вперше стрінулося з українцями як революціонерами, а не просвітянами. Енергія Української Революційної Партії наростала до 1905 року, до першого великого революційного вибуху в Росії. За прикладом Р.У.П. пробували організовуватися інші українські нелегальні /чи як тоді називалося - "підпольні"/ партії, але ні одна інша не мала вже ні контакту з народніми масами ані впливу на них. У кінці 1905року Р.У.П. переіменувалася в Українську Соціяль-Демократичну Робітничу Партію, яка викинула з своєї політичної програми вимогу повної державної самостійности, а включила в свою програму пункт автономії національної в державі Російській / елементи, що вважали національне питання не існуючим, а як самостійники визнавали тільки питання державне, від партії відійшли/. Разом з тим в партійній роботі спостерігається помітний спад і на час початку світової війни значніших масових революційних українських організацій фактично не було. Замітніших революційних книжок на той час також не виходило. Отже, коли по війні вибухла революція, то майже вся українська маса була мобілізована і була озброєна для війни, а свідомих українських організацій в тій масі майже не було. Також не було організованого національно свідомого й українського старшинства. І те й друге доводилося організовувати в процесі війни й революційної боротьби і тому нічого не має дивного, що спритна демагогічна й дуже енергійна большевицька агітація не знаходила відповідного опротиву і большевики опинилися тимчасовими переможцями; розуміється, це сталося тому, що на той час, коли українські просвітяни мусіли уступити поле боротьби тим елементам, що мали рішити справу мечем, то ці елементи не були організовані для того, ні взагалі добре свідомі свого покликання, бо тільки в добі революції усвідомлювали собі свої українські завдання.

Правда, коли в XVII ст. гуманісти зійшли з історичної арени, уступаючи місце козацтву, то це останнє вже мало свою сильну організацію, воно не було витвором моменту, а складалося перед тим на протязі більше століття. Але й те козацтво, обнаживши за Україну меча проти Польщі, аж до Хмельницького неодно ввесь час поразки і то поразки дуже тяжкі, іноді здавалося рішучі. Але по тих поразках прийшла побідоносна доба Хмельниччини. Тим більше зрозуміло, що в сучасної військової української сили,

за якою черга тепер вирішити долю України, теж були невдачі; але як після Солонниці та Кумейок прийшли Жовті Води та Коруунь, так і після Крут та Базару можна сподіватися нових і світлих моментів перемоги. А поки триває передишка, усвідомлююча книга мусить робити своє діло і підготовляти прийдешню віктрію.

Література: Списки і опис українських стародруків XVI-XVIII ст. можна знайти в працях: В. Сопиков: Опыт российской библіографіи. ч.ч. I-V. СПБ. I8I3-22 / нове видання Рогожина СПб I904-I906./. И.Каратаев: Хронологическая роспись славянских книг напечатанных кириловскими буквами. I49I-I730. Спб.I86I. Такому ж опису присвячено більше спеціяльних видань, перелічених в замітці проф. С. Маслова: Комітет для опису видань, що вийшли на території України а XVI-XVIII в.в. - Бібліологічні вісті I925, I-II, 36-39; Список українських книжок XIX ст. у Д.Дорошенка: Покажчик літератури українською мовою в Росії за I798-I897 року. - Ювілейний збірник Укр. університету в Празі, присвячений Т.Г.Масарикові ч. I.Прага. I925. Стор. I42-238.Для історії друкарства на Україні головніші праці: I.Огієнко: Історія українського друкарства т. I.Львів I925. С.Маслов:Друкарство на Україні в XVI-XVII ст., - Бібліологічні Вісті, I924, I-III. Стор. 3I-43. А.Некрасов: Книгопечатание в России.- Русская книга от начала письменности до I800 года. Москва I924. Стор. 64-I26. В цих працях показана велика старіша література предмету. Крім того, збірник: Українська книга XVI-XVII. Київ. I924. і періодичні бібліологічні видання.

Лекція восьма.

УКРАЇНСЬКА КНИГА.

/ Продовження /

IV. МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ.

Проф. Дмитро Антонович.

Аматори старих українських видань естети-стародруків часто з захопленням підносять високий мистецький рівень українських видань XVI-XVIII ст. ст., навіть до 40-х років XIX ст., і тим виданням протиставлять пізнішу книжкову продукцію на Україні, як взірець лихого смаку. На погляд таких авторів, стара книжка "ічепурна, і легко читається, і з широкими краями, і приємна щодо формату, і з красними літерами.... в часі XVI-XVII століття ми не знаємо книжки непропорційного розміру, з неприємно малими, або взагалі невідповідними розмірами берегів, з літерами сліпими, що в сучасний мент так тяжко читаються, розміщені в рядках аркуша абияк,- з літерами, які своєю пропорційністю зовсім не підходять до розміру аркуша, ширини рядків."x/ Такі автори часто не знаходять слів для похвали мистецтва старої книги і не жаліють епитетів для огуди книги останньої сотні років. Такий отриманий і об'єктивний у своїх осудах історик, як проф. М. Грушевський, теж великий аматор і знавець старого друкарського кунштту, особливо високо цінить "значну гойність у графічній своїй техніці" видань Київської Лаври XVII - XVIII ст.ст. і з жалем констатує, що"нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стильної і розкішної старої графіки",xx/.

x/ М. Макаренко: Мистецтво книжки - Бібліологічні Вісті.I924, I-III.Стор. 94.

xx/ М. Грушевський:Українські стародруки-Книга.Відень,I92I.Ст.3.

В таких судах багато справедливого, і, оскільки вони не доходять до екстремів, з ними тяжко не згодитися. Безперечно, сучасному розвиненому естетично смакові далеко більше відповідають і незрідка задовольняють видання старого друкарського кунштту, ніж продукція друкарської техніки особливо другої половини XIX ст. та й пізніше. Для цього суть свої причини, в яких варто розібратися, а, розібравшись, може в самі основи книги старої й новішої доведеться внести певні обмеження. В старі часи, "коли поява книжки не в тисячах, а максимум в сотнях примірників - робило цілу епоху серед культурної людности", /кожна книжка була, вколодіючись сучасною мовою, виданням бібліофільським. Сам по собі вихід книжки, над складанням і друкуванням якої іноді великі друкарські організації працювали роками наприклад, Київський Апфологіон, що вийшов тільки в 1619 році, а друкарню було куплено й пристосовано до друкування його в 1615 р. - це вже була подія і, очевидно, що для такої події не шкодували і певних затрат, аби видання виглядало як найкраще, так що проф. Грушевський признає, що ця книга була "необрахована і марнотравна в своїй друкарській техніці." хх/ Очевидно, відношення до книги і до її зовнішности мусіло змінитися, коли книгу почали друкувати в безмежно великому числі примірників кожної книги, рахуючи на масового споживача і переслідуючи завдання, щоб розійшлося якнайбільше число примірників, а значить і щоб кожний примірник коштував якнайдешевше. Але до самих економічних та утилітарних причин не можна зводити пониження естетичної вартости вигляду книги. Поперше, естетичний вигляд книжки, при масовій продукції мусить змінитися, а зовсім не мусить понизитися; подруге, в новіші часи не рідкість видання дорогі і з претензіями на люксусовість, а все ж негарні. Це друге явище й можливе з тої причини, що в другій половині XIX ст. заникли естетичні вимоги до зовнішности книги, а в наслідок того знизилася "культура книги". Це явище стоїть в безпосередньому зв'язку з тим, що в вік позитивізму в половині XIX ст. взагалі в Европі прийшла течія естетичного нігілізму, коли талановитий і впливовий критик міг під оплески авдиторії проголошувати, що пара чобіт вартніша від Аполона Бельведерського і зовсім поважні люди могли дискутувати над тим, "чи потрібне мистецтво, чи ні". Але ця ультра-реалістична або нігілістична течія в свою чергу була виявом течії, що загніздилася в мистецтві й опанувала ним на початку XIX ст., течії, яка відділяла "високе" мистецтво від "низького", під яким розумілося мистецтво ужиткове, яке поступово охрестила ремісництвом і, як таке, протиставила високому, або справжньому мистецтву. Це переведення межі між мистецтвом і ремісництвом було фатальним і для самого мистецтва, що замкнулося в недосяжних /хоч дуже сумнівних/ висотах, і для маси що не мала приступу до високого мистецтва, а в предметах свого обіходу була відлучена від мистецького виробу. В наслідок цього понизився рівень мистецьких вимог маси споживачів, а це знову фатально відбилося на інтересах того ж мистецтва. Це явище, проти якого в XX ст. розпочато боротьбу, але ця боротьба робить це тільки перші кроки.

Таким чином, книжка поділила долю всіх інших ужиткових речей і як вони, так і книжка була перестала претендувати на естетичний вигляд, а було звичайним предметом обіходу. Як мало

х/ М. Макаренко: Там же, стор. 95
хх/ М. Грушевський: Там же.

цінувався естетичний вигляд книги, можна судити хочби з того, що часто поважні автори книг вважали нижче своєї гідности цікавитися тим, який зовнішній вигляд матиме їх книга. Такий занепад мистецьких вимог не пройшов безслідно, але привів до втрати мистецького критерія, а коли його втрачено, то вже тяжко вертатися назад, а не маючи такого критерія, не можливо, очевидно, дати книзі естетичний вигляд. Непереченно книга взагалі, а українська зокрема, під цим оглядом і досі переживає тяжку кризу.

Але все ж не можна радикально ставити і рішати питання про мистецтво книги в минулому й сучасному. Справа в тім, що мистецтво можна викинути тільки із свідомости, а підсвідомо воно все-таки свою силу в усіх проявах виробів зберігає. І в книзі, в тому числі, в певний час свідомих мистецьких завдань не осягалося, але підсвідомо, хай невисокий, хай нині може неприємний, все ж якийсь мистецький рівень книжка все зберігала, не могла від нього відділитися і можливо, що прийдуть часи, коли цей мистецький рівень книжки кінця XIX ст. будуть судити не так суворо, як нині, коди з тим рівнем провадиться гостра боротьба. Одним словом, все таки треба пам'ятати, що в кожну добу живе відповідне до доби мистецтво,- свідомо чи підсвідомо, але живе, і мистецький вигляд книжки власне тільки міняється в залежності від тої доби, в якій книжка появляється.

Українська друкована книжка за час свого існування пережила п'ять мистецьких періодів, в залежності від того змінявся її зовнішній вигляд. З'явилося друкарство на Україні в добі ренесансу, пережило далі добу козацького барокко, слідом рококо, в першій половині XIX ст. пережила українська книжка добу класичности, а в другій половині того ж століття цю фатальну добу еклектизму і, нарешті, сучасність ніби характеризується збільшеним шуканням мистецтва книги.

А. РЕНЕСАНС.

Традицію російських дослідників, що все, маючи звичай світ культури на Україні виводити з Москви, вважають основоположником друкарської справи на Україні "москвитіна Федорова", прийняли чомусь і українські дослідники і зовсім безпідставно початок українського друкарства зв'язують з виходом Львівського Апостола 1574 року. Почати з того, що дві книги - "Учительне евангеліе" і "Псалтир з часословцем" той самий Фёдоров / на Україні Фёдорович/ видрукував на Україні в Заблудові х/ в роках 1568 і 1570; в самому Львові була друкарська продукція перёд Федоровичём та до нас не дійшла; головне ж, що Апостол львівський і змістом і формою є стисле наслідування московському Апостолові 1564 р. і не є явищем характерним для українського книжного мистецтва. Коли шукати початків друкарського мистецтва на Україні між пам'ятками, що дійшли до нашого часу, то найкраще було б базуватися на евангелії Василя Тяпинського, правда дуже скромному виданні, точної дати якого встановити не дається / десь не пізніше 1570 року/; але це видання подиктоване українською свідомістю, українським патріотизмом, гуманістичними ідеями, друковане по слов'янськи і з рівнобіжним українським перекладом, отже цілковито і змістом і формою видання українське. І, розуміється, Тяпинський, коли не перший об'єктивно, то перший між відомими нам діячами подвижник українського друкованого слова. Видання евангелії Василя Тяпинського

х/ Дехто вважає, що Заблудов є на білоруській території.

з українським перекладом і прозорістою передмовою, є видання дуже скромне, але в ньому вже помітно риси модерного тоді на Україні мистецтва ренесансу. Друковане в два стовпці, обведені лініями / стовбець тексту слов'янського, і рівнобіжно стовбець тексту українського/, з великими фігурними ініціялами в початку глав і з заголовками, укладеними з малих ініціяльних літер, при всій своїй стриманості зберігає приємний вигляд, і може бути щодо техніки зразком провінціяльного, але шляхетно отриманого в окрасах видання, що свідчить про елегантний і освічений смак видавців. Власне всі окраси полягають в ініціялах, що складаються з чітких літер в прямокутниках заповнених рослинним ренесансовим орнаментом. х/

Першим українським великим виданням, що було справжньою подією на цілий слов'янський світ, було, розуміється, величаве видання Острозької Біблії, почате складенням в 1577 році і видане в 1581. Дослідник графіки Острозької Біблії хх/ вважає, що вона являє собою пам'ятку графічну суто-українську. Вона є разом із тим і першим друкарським твором графічно-українським. Порівнянняшрифту в Острозькій Біблії із шрифтом першого локалізованого українського стародруку львівського "Апостола" чи заблудівських стародруків Федоровича вказує цілковиту різницю графічну шрифтів Острозького й Львівсько-Заблудівських друків. Шрифт Львівсько-Заблудівський подібний до шрифту московського Апостола" ... Острозька Біблія це характерний пам'ятник книги доби українського ренесансу. Досить пишна, але стримана в своїх окрасах, що складаються з застaвок, кінцівок та ініціялів, друкована в два стовбці, елегантним шрифтом, близьким /за сучасною термінологією/ до курсиву, може відповідати вимогам найвибагливішого смаку ххх/. Сама та риса, що окрасами вона не перебтяжена, але стримано оздоблена, є рисою характерною для доби ренесансу, шляхетний смак якої не допускав тої переобтяженности ілюстраціями та окрасами, яку так любила пізніша доба барокко. Проф. М.Грушевський, що пристрасно любувався в мистецтві якраз бароккового кунштy, в скромності графічній Острозької Біблії мав нахил бачити ощадність або й скупість князя Острозького, як мецената. Але, мабудь, стримано шляхетні окраси цього видання цілковито задоволняли вибагливий смак освічених гуманістів, що гуртом в Острозі над цим виданням працювали. Застaвки, особливо то, що на першій сторінці, зо спущеними краями /в формі літери "г"/ і прекрасно вписним між ними заголовком, по чорному тлу вкрита вибагливим рослинним орнаментом, витримано, зрештою, в тому ж характері, що застaвки львівського "Апостола" 1574 р. і пізніших деяких львівських видань /" Октоїх" 1630 р. тощо/. М. Макаренко, досліджуючи орнаментацію української книги XVI-XVII ст. про ці застaвки каже: "Виключно рослинного походження елементи, що складають застaвку ... виконали гарні майстрі. Широкі листя аканту цілком готичних форм вільно скомпановано з дуже витриманою декоративністю з площинним розу-

х/ Репродукція у М.Грушевського:Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII ст. Київ. 1912 /Відень 1919/Ст. 57, також 55 і 61.

хх/ П. Клименко: Графіка шрифту в Острозькій Біблії Київ 1925. стор.15 /Також у збірнику-Українська книга XVI-XVIII ст.Київ 1926.Стор.68. Труди Українського Інституту Книгознавства т.I/.

ххх/ Репродукції у І.Свєнціцького:Початки книгопечатання на землях України. Жовква.1924. Табл.X-XI і М. Грушевський: Стор.59, 69,71,73,117,125 та інших виданнях.

мінням розміщення. Квітки, гранати, садовина - все це має певне своє місце й так природно, так зручно скомпановано, що приходиш до висновку, що компанував ці заставки дуже грамотний художник, а різав - майстер з великими технічними знаннями та вмілістю, що пройшов довголітню сталу школу. Ні в якому разі не міг виконати ці малюнки з їх високими композиційними та технічними досягненнями хоча б і найкращий майстер школи, що тільки-но починає свою діяльність . Рука досвідченого, однаково як і сміливого, майстра почувається в усіх заломах листів та гілок, у штриховці і в накладці її і, головним чином, в декоративності композиції та виконанні рисунку".x/

Високі витягнуті ініціяли Острозької Біблії, так само як і заголовки, вирізані в довгих /на п'ять рядків шрифту/прямокутниках на чорному тлі й обвиті рослинним орнаментом, дуже гарно спасовані і з шрифтом друку і з заставками. П.Клименко знаходить деяку подібність цих заставних літер з такими ж літерами Переспиницького /рукописного/евангелія і близьку подібність з заставними літерами Литовського статуту 1529 р; але гадає, що вони розвинулися з заставних літер рукописного "Тверитинівського Евангелія" 1561 р. xx/ Нам здається, що заставні літери Острозької Біблії мають дещо спільного з малими ініціялами Євангелія Тяпинського, з яких там зложено заголовки.

Кінцівки Острозької Біблії відмінні від заставок та заставних літер, а здебільшого виконані досить стільною лінією, комбінуючи основний плетений орнамент з мотивами орнаменту рослинного по краях.

Випускний лист, або "форта" Острозької Біблії повторяє ту саму архітектурну раму, яка вже перед тим була друкована в "Апостолі" московському 1564 р. та львівському 1574 р. і пізніше ще раз повторено в Апостолі виленському 1591 р. Тільки в Москві й у Львові цю раму було використано для ілюстрації -в ній було вставлено зображення евангелиста Луки, а в Острозькій Біблії в цю раму вставлено назву книги і взагалі ввесь текст випускного листа. Цей перший приклад вживання архітектурної арки, як рами, в порожньому місці якої вставляється текст випускного листа , за прикладами Острозької Біблії прищепився в українському друкарстві на довгі часи. Рисунок арки дуже мінявся, іноді навіть втрачав архітектурні форми, а все зберігав арочний просвіт, в якому вставлявся текст форти. Від цієї традиційної композиції випускного листа почали відступати тільки в половині XVII ст., як знаменитий Требник Могили 1646 року,а, наприклад, в "Трубах" Лазаря Барановича 1674 р. текст форми вміщено в просвіті, що наподобляє не просвіт арки, а верхню площу закритої книги застьобнутої двома застібками і запечатаної сьома печатями xxx/.

Менше отримані, але далеко більше багаті й різноманітні окраси, ніж у виданнях Острога та львівського братства від доби ренесансу нам дають видання Стрятинські з друкарні Балабанів, керованої Памвом Беріндою. Тут два видання - "Служебник" 1604р. і "Требник" 1606 р.- виявляють найбільшу пишність ,яку взагалі допускає смак пізнього ренесансу . Ілюстрації, форта , заставки , різноманітні ініціяли друковані червоно / цинобром /,

- - - - - - - - - - - - - - -

x/ М. Макаренко: Орнаментація української книжки XVI-XVII ст.- Українська книга XVI-XVII ст. Київ 1926. Стор. 194. Труди Українського Наукового Інституту Кн.т.I.

xx/ П.Клименко: Стор. 64.

xxx/ Репродукції в праці С.Маслова: Етюди з історії українських стародруків - Українська книга XVI-XVIII ст. Київ.1926.Стор.95, 97,99, і 103. Труди Українського Наукового Інституту Книгознавства т.I.

як і цілі рядки тексту та окремі прописні літери,- все це робить стрятинські видання найпишнішими й найвибагливішими українськими виданнями доби ренесансу.х/Орнамент рослинний поруч з архітектурним в стрятинських окрасах все вживається, але відступає центральні місця лицевим здобам / себто фігурам людським, звіриним та пташиним/ або цілим образковим композиціям та картушам з написами або гербами. Ілюстрації требника з 1604 р. представляють в ренесансових прямокутних рямах з півкруглим внутрішнім обмеженням угорі побудинокі монументальні постаті вчителів церкви. Ці ілюстрації з Стрятина перейшли до Львова та інших міст і більше сотні років оздоблювали слідуючі львівські видання требників і служебників. Рослинні орнаменти в засновках розположено закругленими масами, в них уже не відчувається готицького загострення і нема різних кутів; Зате дуже мало застовок з чисто рослинним орнаментом, а майже скрізь в центрі заставки вміщено картуш з гербом Балабанів або лицевим рисунком, а часто фігурні зображення переплітаються з рослинами. Так само й літери прописні вже не мають готичної видовженості, навпаки, широко закруглені, а орнамент, завжди зкомпонований із фігур та рослин, наближує загальний рисунок літер майже до квадрату. Архітектурна декоріція форти на обох стрятинських виданнях та сама; вона те ж представляє ренесансову арку з пілястрами, рясно вкритими окантованим орнаментом; на пілястрах вази з аканти; а між пілястрами пласкувата дуга з головою янгола посередині, що підтримує гирлянди овочів; знизу перекладинка між пілястрами з гербом Балабанів. В цілому чистий опатний ренесанс без вояких відгомонів готики; ціла арка лишає дуже велике тло посередині для напису, покриваючи лише самі краї форти, і тому ренесансова легкість і стриманість композиції цілої форти не порушуються. Цікаво на прикладі Служебника 1604 р. констатувати інший, ніж тепер, підхід до розміщення слів напису: принцип декоративности панує над сьогоднішніми вимогами логічности. Тому слова назви "Божественая літургія" розміщено так: у верхньому ряді великими червоними орнаментованими літерами вміщено "Божестве-", а в другому ряді чорними вдвічі меншими простолінійними літерами поставлено "ная літургія". Розуміється, в сучасному виданні таке розміщення заголовного напису на окладинці виглядало б як неомастний претенційний модерн, а в стрятинському виданні це не тільки не дратує ока, а навпаки цілий декоративний ефект форти - цілковито досконалий. Такі переноси слів на половині з рядка в рядок на випускних листах і пізніше зустрічаються нерідко, бо вимога зовнішньої опатности й декоративної урівноваженості рішуче панують в композиції випускного листа над ін. вимогами. В книзі Кирила Транквіліона Ставровецького - "Зерцало богословія" 1618 року в верхньому ряді більшими літерами зложено: "Книга нарицаемая", а в другому ряді вже звичайними літерами стоїть "зерцало богословія. из" далі в третьому: "бранна"... і т.д. Правда, напис цієї книги зложений трохи по-дилетантськи для того часу й ніби свідчить, про лихий стан друкарні автора, що була тоді розташована в Почаївському манастирі і в той спосіб випустила перше почаївське видання. Бо, мабудь, друкувала книгу "в манастиру почаевском в маетности его милости пана Андрея фирлея" мандрівна друкарня Транквіліона, яку цей гуманіст ієромонах в Почаєві щойно уставив. Але ренесансова арка, що вкриває теж лише береги форти, зоставляючи вверх про-

х/ Репродукції в І.Свенцицького: Таблиці XVIII-XIX. Стор. 3, 13, 19 29, 31, 35, 37, 41, 44, 49, 57 і 61; у М. Грушевського: Культурний рух... Стор. 74, 131, 147, 149,.

тір для напису, незвичайно елеґантна: дві круглі колони по боках легко перевиті виноградною лозою на спільній базі : внизу і з легким орнаментованим архітравом вгорі роблять омаковиту вибагливо ренесансову прямокутну раму для напису. х/ Це перше видання в Почаєві може є останнім виданням ренесансового смаку.

Можна б до доби ренесансу зачислити також перше велике видання Київо-печерської друкарні - "Анфологіон" 1616 року. Підставою для цього служило б не тільки легкі елеґантні ренесансові орнаменти, але ще більше численні ілюстрації, дуже відмінні від ілюстрацій пізніших видань. хх/ Коли пізніше борокові ілюстрації переймаються західньо-европейською манірою, кріз яку тільки пробивається український смак, то для майстрів ренесансу характерно, що вони старі українські традиції вдумливо поєднують з західньо-европейськими впливами. Цим характером комбінації західньо-европейських впливів з основою української декораційної традиції відзначаються прекрасні й дуже численні ілюстрації та окраси вдумливого й талановитого майстра київського Анфологіону, що підписувався літерою "Г".

Б. БАРОККО.

Стриманність шляхетного смаку, характерна для доби ренесансу і відповідна до мистецької інтеліґентности гуманістів XVI ст., але з третім десятиліттям XVII ст. барокко і барокковий нахил до нестриманих розкошів і величавої пишности вступив у свої права. Новий смак не задовольнявся естетичною вибагливістю невеликих книжок, не обтяжених та непересичених оздобами, а, навпаки, вимагав великих форматів, пишних і рясних оздоб, величавих композицій. Самий стиль мови стає піднесеним, нестриманим в панегіричному екстазі, величанні маючих владу сучасників, а зовнішність книги мала дорівнювати тому піднесеному стилю. Сливе кожна книга, кожне замітніше видання присвячується комусь із можновладців, присвяти складаються в найбільше вишуканих і величавих виразах, часто навіть не рахуючися з дійсністю, а пишність книги мусить іти з тим в парі, бути гідною того надуманого маестату особи, якій вона присвячена; одним словом книга стремить бути маестатичною. Розуміється, видання таких книг коштувало дуже дорого і далеко не кожна друкарня могла собі дозволити, або знайти кошти на великі коштовні маестатичні видання, яких вимагав барокковий смак; а цей смак так швидко собі засвоїло нове шляхетство з козацької верстви, - як те, що й можновладство собі здобуло з шаблею в руці, так і духовна шляхта, що часто так само зручно володіла мечем, як і хрестом ; а не рідко й ті самі особи міняли світську зброю за духовну, а при тому поруч з хрестом не забували орудувати і мечем. В кожнім разі ці можновладці не жалували грошей на книгу, але з умовою, щоб книга дійсно була пишною і маестатичною. В ці часи ввійшло в обіход справляти книжні філіянти в ковані срібні, іноді золочені, іноді обсаджені дорогоцінним камінням оклади, що теж не рідко були творами скульптурно-сніцерського мистецтва. Нема нічого дивного, що навіть така стара друкарня, як львівського братства, що провадила свою діяльність вже на певних меркантільних засадах, не могла встояти на висоті вимог часу. До того ж вона ще погоріла 1628 року. І хоч вона старалася задовольнити вимоги

х/ Репродукція у І.Свенціцького: таблиця XXIII, там же

хх/ Репродукція у І.Свенціцького: табл. XLIX -LI та от.14; у М. Грушевського: Стор. 25,32,139,165,167 і в Трудах УКр.Наук. Інституту Книговодства т. І. - Українська книга XVI-XVIIIвв. Київ 1926.Стор. 201,202..

пишности та рясних оздоб такими виданнями як Євангелія 1644 року з безліччю скрас та ілюстрацій х/, або Тріодь цвітна 1663 року хх/, але для цих видань іноді набірали окраси та ілюстрації від різних майстрів, да завжди спайовані між собою, вже вживані раніше, так що й пишніші видання братства все ж не цілковито позбуваються меркантильного обрахунку, що не відповідає до вимог пишности. Вже багатий друкар підприемець Михайло Сльозка у Львові в деяких своїх виданнях виступає пишніше, ніж братство, -напр., його "Апостол" 1654 р. ххх/. Одинока велика друкарня, що має можливість здійснити мистецтво друкарського куншту смаку барокко, це тільки друкарня Київо-Печерської лаври, та хіба в кінці XVII й на початку XVIII ст.ст. значних досягнень доходить друкарня чернігівська. Та все ж на протязі доби барокко добру сотню років київська друкарня на цілому протязі часу є єдиною, яка випускає справді пишні, розкішні, маестатичні видання.

Уже перше велике лаврське видання - "Анфологіон" було досить пишне, хоч зберігало ще характер ренесансовий. Той же характер мало й невелике, але повне смаку видання 1622 р. віршів та похорон Сагайдачного. Це були перші кращі видання друкарні, що за Єлисея Плетенецького переховала свою першу організаційну добу. У 1624 році Плетенецький помер, а його друг і наступник на архімандрії Захарія Копистеньский енергійно провадить друкарську спарву далі. За Копистенського (1624-1627) і слідуючого архімандрита Петра Могили (1627-1648) лаврська друкарня особливо розцвітає й видає розкішні мистецькі видання. Мистецький провід, очевидно, перебував в руках Памва Беринди, що виявив свій мистецький хист ще в Стрятині, і його приятеля Тараса Земки. Обидва вони померли в 1632 році. Ще під проводом архімандрита Копистенського видала лаврська друкарня розкішним виданням книгу Тріодь постна 1627 р. велике видання in folio більше восьми сот сторін з безліччю ілюстрацій, заставок, кінцівок, прописних літер. Ілюстрації в ній, так само ініціяли це робота різних майстрів, стиль зраджує часами німецькі впливи, але часами в ілюстраціях зустрічаються характерні деталі українського побуту; заставки іноді скомпановано з жанрових мотивів місцевого характеру; прописні літери те ж не з одному характері: вони з орнаментом або тільки рослинним, або тільки лицевим, або й мішаним. хххх/ Серед великого числа лаврських видань з часу архімандрита Петра Могили особливо зазначаються видання Служебника 1629 року і Тріоді цвітної 1631 року, а вже після смерти Беринди і Земки Євангелія учительного 1637 і найліпше видання, як найбільше осягнення й самого Могили й лаврської друкарні- Требник 1646 року. Цей Требник - одно з величавіших видань українського друку до нині. Всі ці чорирі видання in folio, найменше з них - Служебник - має до шости сот сторін, а найбільше - Требник - має поверх тисячі шостисот сторін. Ілюстрації Служебника 1629 р., іноді великі на цілу сторінку, є дальшим кроком засвоєння західного стилю, так само як і кінцівки, а заставки вжито ще старі стрятинські, але як вони своєю ренесансовою стриманістю вже не задовольняють

х/ Репродукції в І.Свенціцького: табл. СІ.-СХ. там же.
хх/ Там же таблиці СХУ.-СХХ.
ххх/ Там же таблиці СХІІ-СХІУ.
хххх/ Репродукції в І. Свенціцького: Стор. 13 та 27 і табл. ІІІ-ІУІІ. в Трудах Укр.Наук.Інст.Книгознавства т.І.Українська книга ХУІ-ХУІІІ вв. Київ. 1926. Стор. 208; в Бібліологічних Вістях 1924, І-ІІІ. Стор.97.

бароккового смаку, то тут їх ще обведено з трьох сторін рямкою друкарського складу, що створює пізу сторінку; це, розуміється, дає певну пересічність і взагалі ефект сумнівної вартости.х/ Оздоби Тріоді цвітної 1631 року близько подібні до оздоб Тріоді постної 1627 року, особливо в заставках, що комбінуються здебільшого с прямокутників з рідким, але в сильних бароккових завитках, розширшим орнаментом, іноді з янгольськими лицями, а в центрі композиції картуш з дрібним, але чітко нарисованим образком євангельського сюжету.хх/ "Євангеліє учительное"1637 року незвичайно багате на великі ілюстрації жанрового характеру, в яких деталі фантастичні перемішано з деталями, запозиченими від німців, італійців, навіть голяндців, а також деталями з сучасного українського антуражу. ххх/ Пропісні літери, так само як і ілюстрації, великі, масивні, багаті декоративно, з розвинним і лицевим орнаментом, а кінцівки навпаки, но так великі й скомпоновані з легкого й прозорішого багатого на вигадку лицевого та візерункового орнаменту, хххх/ Знаменитий Требник Могили 1646 р. не так багатий на ілюстрації та оздоби, але зате його ілюстрації та оздоби далеко вищої мистецької вартости ххххх/, а самий фоліант "дуже розкішний у письмі, в чисто друкарській справі " хххххх/.

Після смерти Могили, архімандритом Лаври був Йосиф Тризна / 1647-1656 / і де був перерив в видавничій діяльності Лаври на час козацьких війн. Але коли після Тризни архімандритом став Інокентій Гізель /1656-83/, видавництво знову оживилося й особливо "заслуговує уваги величне видання Патерика Печерського, що вийшло 1661 р. і повторне 1678 р. з розкішними гравюрами талановитого печерського гравера Іллі" хххххх/ Після смерти Гізеля архімандритом став його енергійний помічник в друкарській справі Варлаам Ясинський /1684-1690/, який видав першу частину "Четьїх Миней" Дмитра Ростовського, видання, яке удалося, на думку Грушевського, "гарно, але скромніше й холодніше", хххххххх/, але це, правдоподібно, треба пояснити тим, що в цей час лаврська друкарня, що досі орудувала тільки ритими деревляними гравюрами, стала вживати гравюр різаних на міді. Це був цілий переворот у друкарському мистецтві. Появилися в Лаврі /також і в Чернігові/ високо талановиті гравери на міді "ко"-пертяхарі". З гравюрами одного з них Л. Тарасевича в 1702 р. Лавра видала одно з найкращих своїх видань - "Печерський патерик" 1702 року ххххххххх/. В кінці XVII та на початку XVIII ст. лаврській друкарні робить конкуренцію друкарня в Чернігові, де Лазар Баранович поправся зібрати видатні літературні сили й талах/ Репродукції в І.Свєнціцького: Там же, табл. LVIII та LIX і стор. 7; в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства т. І стор. 204-205 і 214.

хх/ Репродукції в І. Свенціцького: Там же стор. 3, 18 і 22.

ххх/ М. Макаренко: Мистецтво книги. -Бібліологічні Вісті 1924, І-ІІІ. Стор. 98-99.

хххх/ Репродукції в І. Свенціцького: Там же Табл. LX-LXXVI і в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства. Стор. 161 і 215.

ххххх/ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгозн. Стор. 157, 209 215.

хххххх/ М. Грушевський: Українські стародруки. Стор. 3.

ххххххх/ І. Огієнко: Історія українського друкарства т. І. Львів 1925. Стор. 265. Репродукції М. Грушевського: Культурний рух ... Стор. 29, 171, 205.

хххххххх/ М. Грушевський: Українські стародруки. Стор. 3.

ххххххххх/ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1924. І-ІІІ на табл. між стор. 54-55 і 90-91.

новитих майстрів гравюри.

В добу барокко друкарні часто використовуваки старі кліші що з часів ренесансу , особливо кращі, як острятинські ,куплені з друкарнею до Лаври, але вживали їх відповідно до нового смаку. Оскільки ж книжні оздоби заготовлялися нові, то виробляли їх з декоративною цінністю, відкидаючи отриманність, а часто і логічну якість доби ренесансу. Особливо змінилося опрацьовання декорації випускного листа - форти. В добу ренесансу вона наслідувала архітектурну арку, цей мотив тримався довший час і в добу барокко, але тратив архітектонічну ясність Рисунок все отремить зайняти більше місця, стати масивніше,поле для напису зменшується й часто тратить форму просвіту арки, як в форті Євангелії учительської 1637 р., де центральне поле обрамовано по боках пілястрами з великим барокковим фронтоном на горі, а внизу, замість рівної поземої лінії, теж щось на взір фронтону з вибагливим рисунком, що врізується в напис.хх/ форта Требника Могили 1646 р. вже зовсім не наслідує архітектурної арки, а предоставляє велику символічну концепцію двох десятків образків, розположених широкою рамою, залишаючи посередині порівнюючи невеликий простір для довгого напису хх/.Тому, уступаючи місце на полі випускного листа складним і вибагливим гравюрним композиціям, як правило, барокковой титули втискуються в порівнюючи невеликі просвіти компактним і досить густим складом дрібних, як на вимоги окладинки, літор. Ясних, чітких великих написів на книгах, як у добу ренесансу, в добу барокко майже не здибуємо.

В. РОКОКО.

У XVIII ст. знову зайшла зміна художнього смаку від тяжкої перевиченности оздобами і маєстатичности зовнішнього вигляду книги ніби почувається втома і новий смак знову вимагає більшої легкости, замість попередньої піднесеної величавости, лагідної милозвидности; знову повертається, або й спеціяльно розвивається смак до невеликих, але вибагливих елегантних книжок. Замість тяжких і складних композицій на випускних листах появляються легкі картуші, в яких не густим письмом вписуються заголовки книжок. Один із найкращих граверів того часу,коперштихар Григорій Левицький перед 1736 р. випустив окладинку, що зберігалася при рукописному підручнику пійтики Митр. Довгалевського. Тут замість архітектурної рями, рямка, сильно закруглена з фантастичного рослинного, легкого, але химерно закругленого орнаменту на двох так само химерно викручених ніжках. Вгорі легко злітають у повітрі два "путто", тримаючи корону.ххх/ Це типово для доби рококо форма, дуже відмінна, навіть просто протилежна старим смакамбарокко; з ній немає найменшого натяку на величавість, а все враховано на легку, на нам сучасний смак може трохи зманерізовану, елегантність. До простоти й ясности доби старого ренесансу вона стоїть не в меншому противенстві, ніж до величавости бароккo. Того ж стилю й дібну композицію в формі картуша має на випускному листі перше видання /після більше ніж столітньої перерви/ почаївської друкарні "Служебник"1734 р. хххх/

х/ Репродукція в Трудах Укр.Наук.Інст.Книговнавства Стор.161.
хх/ Репродукція там же. Стор. 157.
ххх/ Репродукція в Трудах Укр.Нау.Інст.Книгозн.т.І.Стор.283 і окремо і П.Попова:Матеріяли до словника українських граверів Київ. 1926. Стор. 69.
хххх/ Репродукція в І.Свєнціцького: Там же табл. XLIV.

Почаївська друкарня, що власне в добу рококо заложилася/в 1680 р./, без старих традицій, є найбільше характерною для цієї доби. Оздоби почаївських друків - ілюстрації, заставки, прописні літери, оскільки не куплені старі, або не копіюють старі речі, з характерними творами мазепинства рококо х/. Особливо привабливі в своїй кокетливій манірній грації кінцівки, наприклад, в формі амура, що злітає з двома лавровими гілками, або букета з овочів, чи ваза з квітами хх/. Особливу привабну пікантність цим "графічним дрібничкам" надає пристосовання цих суто французьких мотивів до української провінції, якою зрештою був Почаїв.

Але і столичний Київ з першорядною на европейський штиб друкарнею відходить од старого барокко і переймався новим духом часу. Один із кращих граверів доби кінця барокко, часів Мазепи, що ще в 80-х роках XVII ст. в Чернігові ілюстрував панегірик Лазарю Барановичу, як типовий патетичний майстер барокко ххх/, в 1705 році ілюструє панегірик харківському полковникові Захаржевському в зовсім іншому стилю. Цілий випускний листок одведено на зображення придворного городика, з боскетами, альтанкою і "лабіринтом кохання" в центрі та символічними жіночими постатями "Gratia, Amor, Charitas." Один стиль і дух рококо ніби в повному розцвіті. На горі в небесах три путто легко злітають з гербом Захаржевських, а ввесь напис приміщено в малому картуші внизу композиції. Одна з ілюстрацій того панегірика і, очевидно, того ж самого майстра представляє "залізні сходи Марса" до арки з троянд увінчаної двома "путто" з гербом Захаржевських, а Pailas, Prudentia, Wigilandia mars по боках і восьмеро полонених внизу на сходах виглядають зовсім як кавалери й дами галантного віку, хоч деякі з них мають східні тюрбани або стрижені козацькі чуби. Отже в цілому виданню розлитий стиль, дух, елегантність і зманерізованість доби рококо. хххх/

Ніби більшу відданість старим традиціям виявляє стара лаврська друкарня в нових виданнях "Печерського Патерика", якими так уславилася в попередню добу. Ілюстрації видання 1702 р. Л. Тарасевича мали такий успіх, що їх повторено в копіях різаних на дереві в виданню 1768 р. ххххх/ в тому ж звичайному для видань Печерського Патерика великому форматі 12 х16. Копіювалося ці гравюри Тарасевича на дереві й пізніше, наприклад, Л. Ланицький 1792 р. Того ж стилю і характеру дотримувався майстер, що, здається, заново різав деякі ілюстрації для видання Печерського Патерика 1777 р. хххххх/ Отже на прикладі видань Патерика ми бачимо випадок свідомого консерватизму. Славне ми-

---

х/ Репродукції там же. Табл. XIУ - XIУIII.

хх/ Репродукції там же, Стор. 64,52,43, а також 30,36,40,44,45, 46,50,51,60.

ххх/ Репродукції в юбілейному збірнику на пошану Багалія. Київ 1927. Стор. 672,674,676,680,690.

хххх/ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інституту Книгознавства т.I. Стор. 177 і 347. В окремій відбитці з цього видання: П. Попов: Матеріяли до словника українських граверів. Київ 1926 Стор. 135.

ххххх/ Репродукції у М. Грушевського: Культурний рух... Стор. 223,225,227,229,233,235,237,239,241,243.

хххххх/ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1927, т.III. Стор. 87 і в окремій відбитці - П. Попов: Матеріяли до словника українських граверів. Київ. 1927. Стор. II.

нуло протистояло духу часу і нові видання тримались старовини наперекір новим стремлінням. Так бувало й в інших випадках: тому видання Київської Лаври в силу традиції й в XVIII ст. іноді мають вигляд барокковий.

Г. КЛЯСИЧНІСТЬ.

Перехід од рококо до класичности - це взагалі один із найбільше різких переходів у творчості українського народу, який знає історія українського мистецтва. Дуже різко цей перехід сказався й в мистецтві книги. Почати з того, що цей перехід в'яжеться з радикальною зміною друкованих шрифтів і способу друкованого письма. Це так званий перехід од церковного письма до "гражданки", чи письма цивільного. В 1787 році лаврська друкарня завела в себе гражданку і тим цивільним друком видала три видання, що власне можна вважати за початок цивільного друку на Україні. Правда, перед тим були поодинокі спроби видань цивільним друком в Єлисаветі в 1765 році та в Почаєві в 1772 та 1778 р.р., але там в названих роках вийшло по одному виданню і на тому справа скінчилася. Отже то були спроби тільки, без продовження, а в друкарні Київо-Печерської Лаври це був справжні початок, після якого видання цивільним друком у більшому чи меншому числі виходили в Лаврі майже щороку, аж поки не засновано було в Харкові університет і при йому друкарню, що почала в великому числі щороку випускати книжки цивільним друком. х/

Вже сама зміна шрифту, розуміється, основно змінила вигляд книжки, а до того технічні винаходи й вдосконалення друку ілюстративного матеріялу та оздоб ще зміцнили ґрунтовну зміну зовнішнього вигляду книжки, ціле мистецтво книги зійшло на інші шляхи. Коли раніше, до кінця XVII ст., книга на Україні ознаменувалася дереворитами, себто виключно відпечатками рисунків вирізаних на дереві, а в 80-х роках XVII ст. почала послуговуватися такою капертихаством, себто відпечатками рисунків, зроблених на мідних дошках, то тепер прийшли нові способи, як літографія - себто перевід рисунку на камінці друкування з каменю, гальванопластика - хемічно-технічний спосіб переводу рисунку на металь, а з металю друкування на папері й, нарешті, ксилографія, спосіб, що пізніше майже витіснив на деякий час усі інші способи друкування ілюстрацій та оздоб. Ксилографія, це спосіб травлення рисунку на дереві й виготовлення деревляного кліше на спосіб більше-менше подібний до того, як травлять рисунки на метальових дошках. Але ксилографія появилася на Україні власне вже в кінці доби класичности, і особливо панувала в друкарському куншті в другій половині XIX ст. як гравюра на дереві.

До зміни зовнішньої книжки на Україні причинилася в цьому часі й зміна мови, бо теж у кінці XIX ст. появилося перше видання Енеїди 1798 року, що вважається початком нової української літератури в мові, основою для якої послужила не стара українська книжка, але сучасна простонародня українська мова. Від книг доводиться відрізняти поняття "книга на Україні" і "українська книга", себто книга в народній мові, що стремить виробитися в мову літературну й чого на протязі сотні років, наперекір усім перешкодам, цілковито осягла. Але ця мова Україн-

х/ Є. Благовещенська: До історії друкарень російського цивільного друку на Україні - Бібліологічні Вісті 1929. IV. Стор. 33-46.

ська книга, книга народньою українською мовою, виходить не тільки на Україні, але й в Петербурзі та Москві, і в столицях навіть більше й частіше аж до 70-х років XIX ст., ніж на Україні. Енеїда Котляревського вийшла в Петербурзі в 1798 році, а в Харкові перші твори українською мовою появилися друком тільки після заснування університету, а першу книжку українською мовою видано 1819 року, у Києві ж перша українська книжка вийшла тільки в 1837 році.

Уже перша українська книжка 1798 р. зовсім відмінна від старих і сучасних їй українських видань церковного друку. Вона позбавлена оздоб, вона має інші пропорції, ніж була прийнята в стародруку на Україні — формат порівнюючи високий і вузький /20 х 11,5/, що-правда, пасує до тексту, як відомо, написаного коротким віршем /чотирьохстопним ямбом/. Шрифт теж приємний, близький до писаного /курсиву/; видання в цілому скромне, не претензійне, але приємне. ж/ Тільки підходити до нього треба вже зовсім з іншими мистецькими вимогами, ніж до стародруків.

В нових українських книжках, як оздоба, поперше стали появлятися "українські ілюстрації", себто спеціальні образки з українського народнього життя, українські селянки та селянки, кобзарі. тощо, в українських народніх одягах, інколи з деталями української природи або побуту. Такі ілюстрації ми зустрічаємо в другому томі харківського альманаху "Утренняя Звезда" при нотах до Наталки Полтавки, при всіх перших виданнях творів Шевченка, а особливо гарні літографії, здається, видрукувані, рисунки в альманаху "Молодик", виданому Вецьким у Харкові в 1844 р. хх/ Ті ілюстрації нині можуть видаватися трохи сентиментальними,- сентименталізм переходив тоді і через літературу, - але в них здебільшого виявляється серйозне академічне уміння, солідарна рисувальна школа, а це тримає книжку на поважному мистецькому рівні. Ще вправні й умілі художники працюють над рисунком для вуглів та інших друкарських технічних оздоб, над шрифтами. Тоді, наприклад, для заголовків було утворено дуже гарні кириличні й латинські шрифти з перспективними тінями, які особливо ввійшли до обіходу в початку 40-х років. Такими шрифтами зложено на випускних сторінках назви книжок — "Ластовка" Гребінки, СПБ. 1841 р. ххх/ і "Україна" Куліша, Київ, 1843 р. хххх/ Окрасою складинок цих книжок служать прості з друкарських оздоб зложені рямки, але з великим смаком в пропорціях і виконанні, і тому на мистецьку зовнішність цих книжок нарікати ніяк не доводиться.

Г, ЕКЛЕКТИЗМ.

Справа з мистецтвом книжки, не тільки української, а книжки взагалі, дуже помінялася від 60-х років XIX ст, і то погіршала з двох причин: поперше, діячі мистецтва різко провадили межу між "високим мистецтвом" і ремісництвом, зачисляючи до ремісництва всі вияви прикладного /ужиткового/ мистецтва, як щось нижче й не заслуговуюче уваги, та праці дійсного артиста, і над оздобами книжок пішли працювати менш удосконалені й менш обда-

х/ Точну копію першого видання Енеїди видало Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові з нагоди століття цієї книжки.
хх/ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1928 р. II. Стор. 55.
ххх/ " " " 1928 р. I. Стор. 122
хххх/ " " " 1926 р. II. Стор. 51.

ровані артисти, що часто й справді не дбали про мистецтво свого куншту, а, з другого боку, в широкій масі розлилась течія певного негілізму, що взагалі відкидала потребу мистецтва, а від книжки не тільки не вимагала художнього вигляду, а просто вважала несерьозним ділом звертати увагу на зовнішність книги. У відповідь на це вигляд книжки відразу дуже поліршав і з свого боку спричинився до втрати художнього смаку до книжки в широкого загалу. А коли перший загал художній смак втратить, то віднайти його не можна, а треба плекати й виробляти його поколіннями.

До вище названих лих спричинилося й те, що в пластичному мистецтві запанувала течія реалізму, яка відкинула від мистецтва всякі інші вимоги, крім точного наслідування природи. В цей час було винайдено фотографію й фотографічне виображення подекуди вважалося більш гідним уваги, ніж мистецьке втілення предмету. Одним словом опанував вульгарний реалізм, проти натиску якого ще так бородися художники доби клясичности й академісти, а ідеолог мистецтва клясичности старий Вольф Ґанґ Ґете писав: "Коли я зовсім точно змалюю мопса моєї коханки, то в мене буде два мопси, але ні одного художнього твору". Ілюстратори книжки й особливо майстрі книжних оздоб відкинули вимоги стилю й графічности, а почали давати реалістичні рисунки, не дбаючи про те, чи відповідають вони вимогам книжної декорації. Крім того, рисовальщики здебільшого не були граверами, а з їхніх рисунків кліші різали чи гравили майстрі гравери, і таким чином давали ілюстрації власне не в оригіналі, а вже в гравюрній копії. А коли рисунок не дуже вправно нарисований, на кліше був скопійований ще до того не дуже досконалим рисовальщиком, то виходила друком річ мистецьки зовсім неграмотна; і такими неграмотними ілюстраціями заповнювалося як дешеві, так часто й дорогі видання. Коли навіть кращі артисти малярі свого часу беруть участь в ілюструванню книжок, як Крамськой, Рєпін, Маковський, Васнецов, Пимененко, Мясоедов, Нилус, Врубель і багато інших, то й їх ілюстрації не прикрашують книжок через відсутність графічного стилю. Старших рисовальщиків, як Трутовський, Соколова, ще рятує хай сентиментальна, але академічна стилевість. А коли Трутовський і її позбувся й переходить до чистого реалізму під впливом передвижників, то й ілюстрації його тратять останню привабливість. Дещо привабливіше лишається в таких майстрів, як Боклевський, Мікешин, що, крім академічної виучки, ще мали "пікантність", що властиво наближує кращі їхні ілюстрації до карикатур, але це принаймні хоч оживляє й веселить книжку безрадісного вигляду. Та в українських книжках працюють здебільшого, й то принагідно, слабші артисти-малярі, а часто й просто дилетанти самоуки, й тому зовнішній вигляд української книжки цього часу дуже мало привабливий. В цей час особливо улюбленими були українські книжки з "малоросійськими" пейзажами /краєвидами/ на обкладинках, з тополями, хатками та гайками, садками коло хаток і т.д., здебільшого неграмотно нарисованими зле репродукованими. Що до найкращих майстрів цього часу треба зарахувати таких українських ілюстраторів, як звичайно плодовитий і популярний свого часу ілюстратор М. Каразин /унук основоположника Харківського університету/; його рисунки-ілюстрації треба рахувати тисячами, коли не десятками тис. Його популярність була така велика, що стала загально, европейською, і найпопулярніші періодичні видавництва Парижу, Ляйпціґу, тощо, запрошували його до співробітництва. Найбільше шляхами Каразина йшов Амвросій Ждаха, Т. Їжа-

кевич та ще дехто - і це власне була краща українська школа книжних ілюстраторів того сумного для мистецтва часу.

Зайвим до того було б додавати, що тоді мали дбали про самий друк, про літери, їх рисунок, форми та продукції про розміщення тексту на книжній сторінці, про продукції поля друкованого й пристосування до нього відповідних берегів. Всі ці мистецькі вимоги до книги або відходили на другий плян, або й зовсім їх не бралося на увагу.

Д. СУЧАСНІСТЬ.

Реакція проти сумного стану мистецтва української книжки почалася доперва за кілька років перед світовою війною, але швидко повела добить енергійну акцію і за яких два десятки років неперечно осягла значних успіхів. В ім'я об'єктивізму треба завважити, що наш нинішній, такий негативний погляд на мистецтво книги другої половини XIX ст. може бути пояснений якраз тим, що наші смаки укладалися в періоді якраз боротьби проти "естетики" книги того часу. В боротьбі легко тратиться безсторонність, недобачується позитивних рис, згущується негативні, гірше віддаляється головне від другорядного. Не виключено, що коли боротьба з "естетикою" кінця XIX століття скінчиться, новий об'єктивний історик мистецтва книги знайде в книжках кінця XIX ст. і свій стиль і свою, може бути, привабливість, але нині для такої об'єктивности ще час не прийшов.

Реакцію проти мистецького нігілізму в українській книзі започаткували артист-графік Василь Кричевський і як видавець - пристрасно закоханий у красі свого українського книжного кунштту,- історик проф. М. Грушевський. Спільна праця цих двох діячів поклала початок і підвалини для нової течії в мистецтві української книги. Вони звернули увагу і в своїх виданнях спопулярнизували мистецтво українських стародруків, а В. Кричевський, сам першорядний рисовальщик і стиліст, глибоко зрозумів красу й логіку старого українського кунштту й на підставі його дав свої нові композиції книжної декорації. Першими ластівками цього звороту до старого мистецтва української книги були видання науково-популярних праць М. Грушевського, його відома "Ілюстрована Історія України", "Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці" і "Наша політика". Вийшли ці книжки під мистецьким доглядом В. Кричевського: для одної він підбирав ілюстрації із старих українських видань, для другої відрисовував і відреставровував старі рисунки, для третьої творив нові книжкові композиції на основі старих взірців. Праця Кричевського й Грушевського викликала загальне захоплення, відразу досить численні, хоч і не завжди щасливі, наслідування, і почався новий рух українського книжного мистецтва, який в короткому часі перервала війна. Перервала, але не перепинила. Він з новою силою підіймається в часі революції. Вже в 1917 році, заснована Українська Академія мистецтва, три майстерні /всеми/ присвячує в значній мірі новій книжковій графіці. Це, розуміється, майстерня самого В. Кричевського; в значній мірі тою ж працею /хоч не виключно/ зайнялася майстерня М. Бойчука, але швидко й особливо заблистіла, на жаль, на короткий час, майстарня Г. Нарбута. Цей Майстер ще з молодих років виніс велику любов до старого українського кунштту. Пізніше, віртуозно опанувавши рисунком, під проводом такого міжнародного вчителя найкращих европейських майстрів, як Гольоші /з Підкарпаття/ в Мюнхені, Нарбут став першорядним графіком і мав дуже великий

успіх в Москві та Петербурзі. Але відірваний від рідного ґрунту, він не міг цілковито виявити своїх велитенських сил. Тільки повернувшись на Україну, під впливом В.Кричевського/вплив Бойчука відчув слабше/ і багато від Кричевського запозичивши, Нарбут цілковито виявив свій колосальний талант. Захоплений старим українським кунштом, Нарбут оживив його силою своєї здібности, натхнув нового життя і старий кунштт знову в одежі XX століття заблищав переливними вогнями самоцвіту. Нарбут, на жаль, дуже скоро й передчасно вмійшов у могилу, але враження оставив по собі дуже велике, власне витворив школу, яка поставила українську книгу на нинішньому непересічному рівні. Безпосередні й посередні учні й послідовники Нарбута багато працюють далі й дуже багато зробили для піднесення мистецтва української книги. З Києва їх вплив розлився по всій Україні, не рахуючися з державними кордонами, і чимало українських майстрів працюють над книжним мистецтвом і далеко за межами України.

Але хоч як високо піднесли сучасні українські майстрі мистецтво нашої книжки, все ж рівняти її до мистецтва старої української книги не доводиться. Справа в тім, що сучасні майстрі працюють над окрасами книжки, над ілюстраціями, окладинками, титулами, заставками, кінцівками, книжними марками, знаками, але ще не перевели радикальної реформи того, що творить основу книжного кунштту, самого шрифту. Все-таки шрифт гражданки не був, як шрифт стародруків, витвором України, про неї зовсім слушно висловився М. Грушевський, що "нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стильної старої графіки". Коли нинішні прекрасні графічні оздоби книжки в'яжуть ся з старою українською традицією, то тим гірше вони не пасують до шрифтів, що з українською традицією не зв'язані. В такій комбінації нова українська книжка не має ще тої цільности мистецького твору, якою міг похвалитися старий український кунштт. Тому творення нового спеціяльного українського шрифту є завданням для книжної графіки. Успіхи сучасного українського книжного мистецтва такі великі, що маємо певне право сподіватися, що процес творення нового українського кунштту дійде до свого логічного завершення.

Головним підручником для історії мистецтва українських стародруків є праця І. С в е н ц і ц ь к о г о: Початки книгопечатання на землях України. Жовква. 1924. Крім того, М.Макаренко: Мистецтво книжки - Бібліологічні Вісті 1924, I-III.; його ж: Орнаментація української книжки XVI - XVII ст. - Труди Українського Наукового Інституту Книгознавства т. I. Українська книга XVI - XVIII в.в. Київ.1926.; С.Маслов: Етюди з історії українських стародруків - там же й продовження в Ювілейному Збірнику на пошану проф. Багалія. Київ. 1927. Корисна для цієї теми, головно репродукціями, книга М. Грушевського: Культурно-Національний рух на Україні в XVI - XVII віці.

Лекція дев'ята.

У. УКРАЇНСЬКА ПРЕСА.

Проф.др. Симон Наріжний.

Вступні уваги.

Під пресою в теперішні часи розуміють майже виключно газети й періодичні часописи. Але історично з цим поняттям треба зв'язувати і різні збірники, альманахи й деякі інші публікації, що виходили ще в часи, коли справжньої преси в сьогоднішньому розумінні не було, а її заступали різні "сурогати" - оці самі альманахи й подібні видання. Це особливо важливо для історії української преси, початки якої датуються значно пізнішими роками, ніж у Західній Європі, і навіть пізнішими, ніж у деяких сусідніх країнах. Зародки часописів у Західній Європі маємо вже в XVI ст., а в XVII ст. виходять уже часописи в сучасному розумінні; в Польщі починають виходити в другій половині XVII ст., в Росії й Угорщині на початку XVIII ст., а на українських землях лише в другій половині XVIII ст. Таке припізнення має свої історичні пояснення.

Об'єктом історії української преси є насамперед ціла преса українською мовою(без огляду на правильність цієї мови,на мовні і правописні розходження), а також - ціла чужомовна преса, що виходить на українських землях, і нарешті та чужомовна, що виходить поза Україною, але була присвячена українським справам, чи якось інакше була зв'язана з українським рухом або українською участю (інтелектуальною й матеріяльною).

А. Початки української преси.

Перші пресові видання в Галичині. Історію української преси починають тепер з 70-х років XVIII ст. Умови історичного розвитку спричинилися до того, що перші пресові видання на Україні появилися не в українській мові. Перша газета на Україні, що про неї маємо відомості, видавалася у Львові. Це була "Gazette de Léopol", що почала виходити з I січня 1776 р. З вказівки, що вже й перед тим, скоро після приłучення Галичини до Австрії /1772 р./, львівський друкар Ант. Піллер ніби видавав якісь "повідомлення" чи "Вісті" й що видання їх ніби влада заборонила р. 1774, але про це не маємо певніших відомостей, та й самі публікації не збереглися.

"Gazette de Léopol" виходила як тижневик, французькою мовою була подібна до старіших од неї "Gazette de Varsovie/з 1758 р./ і "Gazette de Vienne" /з 1759 р./. Зміст львівської газети, оскільки можна судити з першого річника, що лише й зберігся /переховується в бібліотеці Оссолінських у Львові/, був виключно інформаційний. Ці інформації - політичні й побутові - були дуже різноманітні й торкалися всіх визначніших міст Европи. Своїм обсягом вони відповідають телеграмам і хронікерським новинам у теперішніх газетах. "Gazette de Léopol" мала ще окремі додатки, які містили почасти звичайні вісті, що були й в самій газеті, а почасти - оповістки. Між останніми були й книгарсько-бібліографічні,- з них видно, що само в ті часи читали в Галичині. В першому річнику газети

зберігався один додаток цілий в італійській мові "Gazette de Léopol " друкувалася в друкарні згаданого вже Піллера у Львові. Власником і видавцем її був якийсь Осуді / Chevalier Ossoudi /. Видавалася ця газета для верхів галицького суспільства й проіснувала, як здогадуються, лише один рік.

Після появи львівської газети преса на Україні існує постійно, хоч і з деякими перервами. При цьому аж до 1812 р. пресові публікації маємо виключно на західній Україні, а саме - у Львові. Щодо преси, то Львів випереджує інші міста України на кілька десятиліть. Другим після " Gazette de Léopol " був львівський тижневик польською мовою п.з. " Pismo Uwiadamiające Galicyi ". Виходив він усього пів року / в другій половині 1788 р./ видавав його львівський німець Й.Ф.Шюц. /Schütz /. В січні 1784 р. цей часопис переміняє назву на " Lwowskie Pismo Uwiadamiające" й виходив ще цілий 1784 р. Видавцем цього другого Pisma була дружина згадуваного вже львівського друкаря А. Піллера.

Після року перерви /1785/, коли у Львові не виходив ані один часопис та сама пані Піллерова почала р.1786 видавати у Львові аж два півтижневики: німецькою мовою " Lemberger Wöchentliche Anzeigen " і польською - "Lwowskie Tygodniowe Wiadomoscie "/Anzeigen виходив цілих десять років/до 1795 р./, а Wiadomosci вже в 1787 р. занехали, бо не оплачувалися. З 1795 р. замість Anzeigen починає виходити " Lemberger k.k. privilligerten Intelligenz-Blatt ", що протримався аж до квітня 1811 р. Всі ці часописи, крім хіба одного / Lwowskie Tygodniowe Wiadomosci / редагувалися досить примітивно й під оглядом національним були цілком індеферентними. Пояснюється це тим, що їх видавали чужі, мало зв'язані з Краєм, люди.

Першим денником у Львові був " Dziennik patryotycznych polityków " що виходив у р.р. 1792-98, з перервою від червня 1793 до квітня 1794. Цей часопис не тільки своєю назвою, а також і своїм змістом та духом був польський, хоч його видавцем і першим редактором /у р.р. 1792-97 /був український діяч і патріот о.Михайло Гарасевич.

З початку 1795 р. у Львові зачав виходити й перший ілюстрований літературно-науковий місячник п.з. "Zbior Pism Ciekawych , służące do poznania rożnych Narodow i Krajow, Wyjęty z Dziennikow i Innych Dzieł Peryodycznych "Містив він майже виключно переклади французьких творів на теми з історії, географії, фізики, виховання й інше. Вийшло цього місячника лише шість чисел /січень-червень 1795/.

На початку XIX ст. у Львові появляються й перші на Україні фахові часописи а саме: в 1803 р. "Militärische Zeitschrift", а в 1810-11 "Annales Jurisprudentiae ". У 1811 р. починає виходити й перша тепер на цілу Україну "Gazeta Lwowska ", а ще за рік появляються пресові видання й на Україні наддніпрянській.

Перші пресові видання
на Наддніпрянщині.

На Наддніпрянщині вся преса на початку виходить російською мовою. Починається вона в Харкові, де ще р. 1807 мали виходити "Харьковскіе патріотическіе листи" на це видання був уже дозвіл і від цензури, але вона все ж не здійснилося. Харків на початку XIX ст. був культурним українським середовищем. Тут був тоді заснований одинокий на цілу російську Україну університет /1805 р./. З харківським університетом фактично був зв'язаний і перший на Наддніпрянщині часопис-тижневик "Харьковскій Еженедельник". Появився він у 1812 р. Видавцем йо-

го був харківський книгар Ліндер, а головна роля його належала проф. харківського університету К.Нельдехенові. "Харьковского Еженедельника" вийшло всього 12 чисел. Був це орган місцевого життя-орган Слобожанщини, в якому дуже цікавим представляється інформаційний матеріял. Але в ті часи на Наддніпрянщині не було де сприятливих умов для розвитку преси й "Харьковский Еженедельник" загинув після першого року. Сталося це ніби з тої причини, що було "в здешнем крае весьма мало людей интересующихся такими сочиненіями". Але вже в 1816 р. в Харкові появляються два нових часописи: "Украинский Вестник" і "Харьковский Демокрит". Перші українські журнали на Наддніпрянщині видавалися силами й коштами тодішніх визначніших українських діячів і письменників. У виданні "Украинский Вестник" брала участь такі сили як проф. В.Філомафітський, поет і перекладчик проф. Ф. Гонорський і Григорій Квітка. "Украинский Вестник" виявив завдання розвивати у своїх читачів любов до рідного краю й допомогти його пізнати. Головний зміст цього часопису складали матеріяли з історії, географії й етнографії України. В цьому ж органі появлялися й вірші твори П. Гулака-Артемовського /напр. байка "Пан і Собака" й поема "Солопій та Хівря"/; містив свої писання й Григорій Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемовський, тоді це студент харківського університету, друкував дещо також і в "Харковскому Демокрите" -- сатиричному місячнику, що його видав В. Масловіч. "Украинский Вестник" існував від 1816 до 1819 року; життя "Харковского Демокрита" було значно коротшим - він виходив лише в 1816 р.

Під впливом харківської групи молодих громадських діячів були й "Харьковскія Извѣстія" та деякі інші тодішні періодичні видання, що містили також і матеріяли українською мовою. "Харьковскія Извѣстія" почали виходити р. 1817 як тижневик. Було це видання харківського університету; редагував їх Вербицький. Проіснували вони до 1822 р. В тих же роках виходив у Харкові ще "Украинскій Домовод" /1817 р./ і "Труды общества наук". Від 1824 р. в Харкові почав виходити "Украинскій Журнал": редактором його по призначенню університета був проф. Охлабовський, а одним з ближчим співробітників П. Гулак-Артемовський. Цей "Укр. Журнал" проіснував до 1826 р. й здобув репутацію кращого часопису. Але всі ці перші періодичні видання в Харкові не мали довгого віку. Після припинення "Укр. журналу", на п'ять років заходить перерва, коли в Харкові не виходить ані один часопис, а з 1831 р. появляються - замість органів періодичної преси - альманахи та збірники. Біля цих дальших видань найбільше попрацював Ізм. Срезневський, який в 1831 р. разом з Розковашенком видав "Украинський Альманах", а з 1833 р. видає знамениту "Запорожскую Старину" /вийшло 6 частин /.

Та крім Харкова в цей час появляється дещо й в інших осередках Наддніпрянщини, а то насамперед в Одесі, де преса почалася таком досить рано. Тут це 1809. зачав виходити тижневий "Прейс-курант приходящим в Одесу иностранным товарам и исходящим россійским товарам" /виходив до 1849 р./, але ці купецькі бюлетені за пресові видання не вважаються. Тільки в 1820 р. в Одесі починає виходити французькою мовою "Messager de la Russie Meridional" а в 1821 р. й російською мовою "Вѣстник Южной Россіи". В 1822 р. появляється в Одесі музичний місячник "Troubadour d'Odessa ", а в 1824 р. " Journal d'Odessa". В Одесі ж повстав і перший на Наддніпрянщині щоденник. Був це "Одесскій Вѣстник", що почав виходити в 1828 р. й проіснував аж до 1892 р. В 1828-29 р.р. виходив в Одесі літературно-науковий часопис "Пропаг"; в р.р. 1832-40. "Общество Сельского Хозяйства Южной Россіи" видавало там свої "Листки", а в р.р. 1833-34 в Одесі виходить "Литературные Листки". В 1840-х роках там же почали виходити й наукові органи "Записки

Имп. Общества Сельского Хозяйства Южной Россіи" /з1841 р. /і "Записки Одесскаго Общества Исторіи и Древностей Россійоких" /з 1844 р./. Обидва ці одеські часописи виходили аж до XX століття.

На третьому місці в історії наддніпрянської преси хронологічно стоїть К и ї в. Тут ще в 1834 р. був проект видавати "Киевскую Газету", але на неї не дав дозволу уряд. Все ж Київ не залишився без свого видання, бо вже в 1835 році в ньому почали виходити т. зв. "Кіевскія объявленія". Це видання було зв'язане з київськими контрактами, виходило в р.р. 1835-38 і 1850-57; "Киевскія объявленія" появляються доденно, але не цілий рік, а лише протягом одного місяця січня, так що були властиво якимось сурогатом часопису. В 1837 році в Києві ж почало виходити "Воскресное чтеніе", що проіснувало аж до XX ст.

В 1838 р. з розпорядження російського центрального уряду в губерніях було заснована видання т.зв. "Губернских Вѣдомостей". Ці урядові органи почали виходити в Києві, Катеринославі, Кам'янці-Подільському /Подільські/, Житомирі /Волинські/, Полтаві, Сімферополі /Таврійські/, Харкові, Одесі /Херсонські/, Чернігові, а з 1850 р. й в Ставрополі. "Губернскія Вѣдомости" виходили на Україні цілий час, аж до революції 1917 р. В своїх "неофіційних частинах" деякі з них ще з середини 50-х років містили українські твори та багато різного етнографічного матеріялу на місцеві теми. В цьому відношенні особливо визначалися Чернігівські Губернільні Відомості за час редагування Н. Білозерського, А. Шигацького-Ілліча й Г. Паливоди, коли цей орган був фактично напівукраїнським.

Західньо-українська преса в першій половині XIX століття.

Повертаючись до Західньої України, зазначимо, що "Львівська Газета" у Львові, заснована 1811 р., виходила двома мовами з польською як " Gazeta Lwowska " й німецькою - " Lemberger Zeitung". Заснована, як приватне підприємство, Краттером "Львівська газета" була р. 1847. відкуплена урядом. Виходила на початку тричі на тиждень, а з 1848 р. як щоденник. Редакторами "Gaz. Lwow. " були й українці /Мик. Михалевич/. Мала дл газета додаток " Rozmaitości ", в якому містили й українські твори, але в латинській транскрипції. Крім "Gazeta Lwowska " у Львові в першій половині XIX ст. виходило ще кілька часописів - майже виключно літературного або наукового характеру. Літературно-науковими були " Pamietnik Lwowski " /з 1816 р./і " Pamiętnik Galicyjski", Mnemosyne " й інші. При бібліотеці Оссолінських у Львові з 1828 р. почав виходити науковий історично-літературний місячник " Czsopism Naukowy Księgozbioru publicznego im. Ossolińskich " /до 1834 р./. В 1836 р. Л. Зелінський зачав видавати "Lwowianin-a ". Тому, що в цьому органі містилися виводи гербових родоводів, він мав підтримку заможніших елементів. З 1840 р. у Львові повстав тижневик " Dziennik mód paryskich", перемінений потім в літературно-політичний "Tygodnik Polski ".

З інших західньо-українських земель до 1848 р. мало свою пресу лише Закарпаття і то найраніше в самому західньому місті у Пряшові. Перший пряшівський часопис виходив у Кошицях і був спільний для обох цих міст. Друкувався він німецькою і мадярською мовами і мав назву " Kassa-Eperjesi Ertesitö Kochen Eperjeser Kunschaftsblatt ". Почав цей часопис виходити в 1841 р. й існував аж до 1914 р. В 1844 р. в Пряшові заснували й своє періодичне видання німецькою мовою "Dramatisches Unterhaltungsblatt".

Але цей часопис виходив лише рік. В дальших роках з'являються на Закарпатті нові часописи, а саме: р. 1845. в Ужгороді мадярською мовою спільний для Ужгорода й Кошиць часопис під назвою " [illegible] ".

З революцією 1848 р. у Галичині зноситься цензура і завдяки цьому кількість часописів там значно збільшується. Причому, львівська преса з аполітичної, якою вона з огляду на цензуру до цього часу мусіла бути, стає тепер політичною. Першою такою політичною газетою у Львові був "Dziennik Narodowy " /з 24.III.1848 р./; одним з редакторів якого був і українець Лев Кореницький. Політичним же органом була й львівська " Rada Narodowa ", перейменована ще того ж таки 1848 р. в "Gazet - у Narodow-y ", керманичем якої був українець з роду й обряду Ів. Добрянський. Політичним антагоністом демократичної " Gaz. Narod. " була консервативна " Polska ", орган товариства земельних власників. Всі ці львівські часописи, що почали виходити р. 1848, були ворожими до української справи; особливо демагогічною в цьому була" Gazeta Narodowa ". В 1848 р. почав виходити у Львові й радикально-ліберальний " Postęp ", між редакторами якого був і українець з походження Іван Захарієвич. Що в першому році видання " Postęp " перемінився в слов'янофільську " Gazet-y Powszechn-y ". В 1848-му ж році зачали виходити у Львові й часопис для молоді "Przyjaciel Dzieci ",для ширших берегів " Przyjaciel Ludu ", а також орган приватних урядовців " Urzędnik Prywatny ", " Tygodnik Rolniczy " і буковий " Kurjer Lwowski ".

Події 1848 р. мали в історії галицької преси ще й ті важні наслідки, що з цього часу появляються видання провінціяльні. Першим провінціяльним часописом у Галичині був станиславський "Dziennik Stanisławowski /з 1848 р./. А ще важливішим наслідком революції 1848 р. була поява в Галичині преси українською мовою. До 1848 р. галицька преса виходила чужими мовами - французькою, італійською, німецькою й польською /за Карпатами ще й мадярською/. Заходи біля видавання часописів українською мовою датуються раніше. Ще Маркіян Шашкевич р.1830 старався про видання у Львові українського часопису, але дозволу на це не дістав. Не був зреалізований і другий проект видання українського літературного органу."Руська Трійця"виготовила до видання альманах "Зоря", але через цензурні заборони не могла його видати і тільки р. 1837. випустила цей збірник перероблений в Будапешті під назвою "Русалка Днєстровая".Видано в 1.000 примірників. "Русалка Днєстровая", що містила етнографічний матеріял, наукові статті й поезії видавців, - була сконфіскована в Галичині. Розвиток української преси на Західній Україні дуже гальмувався цензурними умовами.

В 1842 р. віденський уряд проектував видання українського літературного органу латинкою. Цим виданням, що мало виходити в українській народній мові під редакцією Ів. Головацького, малося на увазі паралізувати галицькі стремління в бік Росії. Так само нічого не вийшло й з інших тогочасних проектів - наприклад, в 1843 р. робив заходи до видання українського часопису під заголовком "Бібліотека Бесід Духовних" о.Й.Левицький; були спроби й 1845,1846,1847 й початком 1848 р. розбилося на дискусії про мову видання /одні були за мовою біблії, другі обстоювали чисту старослов'янську мову, а інші - мову М. Шашкевича й "Марусі" Квітки-Основ'яненка/.

Б. Початок преси українською мовою.

Перший часопис українською мовою в Галичині почав виходити аж 15 травня 1848 р. Була це "Зоря Галицька" - орган "Головної Руської Ради", що правила тоді за провідну організацію для всіх українських земель Австрії. Серед співробітників "Зорі Галицької" були визначніші політичні й культурні діячі австрійської України, як Я.Головацький, І.Гушалевич, Б.Дідицький, Ст.Качала, Кс. Климкович, А.Могильницький, Ів. Наумович, А. Петрушевич, М. Устиянович і багато інших. В цьому часопису містилися також деякі твори М. Шашкевича й Євг. Грабінки. "Зоря Галицька" виходила протягом 10 років /останнє число появилося 9.IУ. 1857 р. / Перші роки /1848-52/ вона мала переважно політичний характер, пізніше була присвячена "літературі, забаві й господарству". Першим видавцем і редактором "Зорі Галицької" був А. Павенцький, а з ч. 64-го 1850 р. видання часопису перебрав львівський Ставропігійський інститут; з 1856 р. воно знову опинилося в приватних руках. За ввесь час свого існування "Зоря Галицька" перемінила шість редакторів, при чому дехто з них обнімав редагування по кілька раз. Така часта зміна редакторів відбивалася не тільки на напрямі, а навіть і на мові часопису. Спочатку "Зоря Галицька" виходила українською народньою мовою і в народницькому дусі, з середини 1851 р. /за редагування Ів. Гушалевича/ стає виразно москвофільською. Потім ще кілька разів міняє напрям /з народовецького на москвофільський і навпаки /; це дуже зле відбивалося як на розвитку видання, так і на відношенню до нього громадянства: кількість передплатників зменшувалася р. 1857 зменшилася до ста і в наслідок цього занепав і сам часопис.

"Зоря Галицька" не була одиноким часописом українською мовою. В тому ж 1848 р. у Львові зачав виходити й "Дневник Рускій", що друкувався одночасно кирилицем й латинкою /"Dnewnyk Ruskyj "/. Був це тижневик, що його видавали спольщені українці, організовані в "Соборі Рускому", для поборювання "Головної Руської Ради". Редактором його був Ів. Вагилевич "Дневника Руского" вийшло всього 9 чисел. В 1849 р. почав виходити у Львові під редакцією М. Устияновича "Галичо-Рускій Вѣстник". Був це урядовий часопис, появлявся тричі на тиждень /всього вийшло 78 чисел/. Містилися в ньому офіційні розпорядження й різні політичні матеріяли. Крім редактора Устияновича, в "Галичо-Рускому Вѣстнику" співробітничали Ів. Головацький, Б.Дідицький і інші. Так само політичним часописом були й "Новини", що видавалися кирилицею під редакцією Ів. Гушалевича, двічі на тиждень. "Новини" припинилися на 26 числі: замість них той же Гушалевич почав видавати літературно-науковий тижневик під заголовком "Пчела". В цьому часопису співробітничали не тільки видатніші сили Галичини/ Як, Головацький, А.Могильницький; Ів. Наумович, А.Петрушевич і інші/, а також друкувалися дещо й з наддніпрянських авторів / нпр., Ів.Котляревського/. "Пчоли" вийшло всього 19 чисел, видавалася вона гражданкою. В тому ж 1849 р. появилося ще два офіційних часописи, які друкувалися кирилицею. Це було: "Общій законов державних и правительства Вѣстник для цѣсарства Австріи - Algemeines Reichs-Gesetz und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich ", що виходив у Відні, і другий львівський - Всеобщій днѣвник земских законов и правительства для коронной области Галиціи и Володимеріи с княжеством Освѣцимским и Заторским и Великим княжеством Краковским - Allgemeines Landes-Gesetz und Regierungs-Blatt für das Kronland Galizien und Lodo-

merien mit dem Herzogthümern Auchwitz und Zator und dem Grossherzogthume Krakau.

В 1850 р. появилися у Львові а також і в українській провінції ще декілька нових часописів. Цього року почав виходити у Львові тижневик польською мовою під заголовком" Pamiętnik Literacki ", у Відні появився "Вѣстник, повременные письмо посвященно политическому и нравственному образованію Русинов австрійской державы". Цей "Вѣстник" виходив тричі на тиждень замість прининеного "Галичь-Руского Вѣстника", редагував його Ів. Головацкий. У Львові ж стала виходити "Сельская рада "Wiejska Rada ", яку видавало церковне брацтво в мові українській і польській; вийшло цього часопису всього 5 чисел.

В 1848 р. здобувається на свій часопис і Буковина. Перша газета на Буковині почала виходити в Чернівцях 4/16.X.1848 р. і проіснувала до 1850 р. Була це румуньско-німецькою мовою друкована "Bukowina, gazetă românească pentru politică religie și literatură "; ставлення цього часопису до українців було ворожим. В 1850 р. в Чернівцях зачав виходити й перший на Буковині часопис у мові українській. Був це урядовий "Общій законов краевых и правительства Вѣстник для коронного краю Буковини - "Allgemeiner Landes-Gesetz und Reinigungsblatt für das Kronland Bukowina".

Як видко з цього революція 1848 р. в Австро-Угорщині принесла для розвитку преси українською мовою значні полегші. Уряд уже не тільки що не перешкоджає видавати часописи для українського читача, але навіть і сам видає дещо українською мовою. З восьми часописів українською мовою, що виходили в Австрії в р. р. 1848-50, 6 було урядових. Але так продовжувалося на довго; вже після перших років заходить реакція, в наслідок якої зменшується кількість часописів українською мовою. Реакція протягається до 1859 року. Кількість українських органів 10-ти в 1853 р. зменшується до 5-ти в 1859 р. в цей же час розвивається й роботьба поміж народовцями та мосвофілами, яка також зле відбивається на розвитку української преси західньо-українських земель.

Пресові публікації на Наддніпрянщині в 40-х та 50-х р.р. XIX ст.

На Наддніпрянщині в 40-х роках починається оживлення українського видавничого руху. Між іншими публікаціями виходять і альманахи та різні збірники. Появляються нові видатні сили /П.Куліш, Т.Шевченко, М Костромарів/. Оживлення й розвиток видавництва продовжується до викриття Кирило-Методіївського братства, після чого на цілі десятиліття заходить доба утисків і гніту. В 1847 р. М. Максимович хотів видавати в Києві науково-літературний місячник "Киевскій Собесѣдник", але не дістав на це дозволу, бо "Государь Император изволит признавать, что число существующих у нас журналов уже слишком велико". В 1858 р. брати Лебединцеви так само без результатно заходжувалися в Києві біля видання духовного українського часопису. Нове оживлення настає знову при кінці 50-х років, а за кілька літ /1863 р./ було проголошено, що ніякої української мови не було, не має й бути не може - отже не може бути й ніякої української преси.

Ще починаючи з 10-ти р.р. XIX ст. в деяких чисто-російських журналах, що виходили поза Україною, містилися українські вірші, драматичні сцени й навіть статті українською мовою. Робилося це почасти з огляду на інтереси видавництва, щоб притягти більше передплатників з України, але були й інші причини.

Українські матеріяли містив, наприклад, петербурзький часопис 1840-1845 р.р. "Маяк", що його видавав українець О.О.Бурачок. У другій половині 1830-х р.р. Гребінка намагався видавати, як додаток до "Отечественних Записок" Краєвського, український (мовою) журнал.

В 1841 р. виймов "Сніп" і "Ластовка", в 1843-44 р. "Молодик" ; в 1859 р. виходить "Українець"; в 1860 р. "Хата". Полегчення режиму в Росії, що зайшло в наслідок програної Кримської війни, приносить деякі можливості й для української преси. На початку 1861 р. в Петербурзі починає виходити "Основа" (в 1861 р. - 12 кн., в 1862 р. - 10 кн.). Це видання , редактором якого був Вас. Білозерський, дуже прислужилося для розвитку української історіо-графії (Праці Куліша, Костомарова, Ол. Лазаревського, П. Єфименка й інш.). Українські вірші та фейлетони попадалися в "Кіев. Телеграфъ", в "Кіев.Курьеръ", в "Черниговском Листкъ " і інш. часописах 60-х р.р. В Києві ж та Полтаві виходили в цей час і рукописні українські органи. Як виявляється тепер з архівів Особистої канцелярії Мін. Народн. Просв. та головного Управління Цензури, в 60-х р.р., багато осіб просили дозволу видавати на Україні часописи мішаною мовою, але всі такі проекти й наміри уряд відхилював. В 1860 р. К. Шейковський і П. Левицький проектували видавати в Києві тижневик "Голос"; в 1862 р. Чернігівці (між ними й Ол. Лазаревський) просили дозволу на видання тижневої газети "Десна"; в Харкові хотіли видавати тижневий "Український Вьстник"; в Полтаві р. 1861 проектували газету "Нива" (К. Злигостева та Ол.Кониський)і т.д.

В 1863 р., в році польського повстання на Україні, український рух був проголошений "польською інтригою" й виданий був циркуляр про заборону друкувати українські книжки й пресу. Ця заборона дуже тяжко відбилася на дальшому існуванні й розвитку української преси. Валуєвський циркуляр 1863 р. був доповнений новим таємним указом 18 травня 1876 р., який заборонялося:

1) довозити в Росію "малоруські" книжки і брошури з-за кордону;
2) Друкувати і видавати в Російській імперії "малоруські" твори й переклади, крім - а) історичних документів і пам'яток,але правописом оригіналу , і б) творів красного письменства, конче з додержанням загально-прийнятого російського правопису;
3) впоряджати "малоруські" вистави й виклади, а також давати слова при українських нотах.

При таких заборонах ніяка преса українською мовою, як і взагалі ніякі публікації, просто не були мислимі. Правда, в жовтні 1881 р. був скасований 3-ій пункт заборон та було дозволено друкувати словники, але українські пресові видання дозволені не були. Заходи біля видання українських часописів через заборони уряду не мали успіхів, напр., р.1881 -го Олена Пчілка просила дозволу видавати в Києві літературно-етнографічний журнал українською мовою п.н. "Україна", але дозволу не одержала. Такий стан в рос. Україні фактично тривав аж до революції 1905 р. За цих кілька десятиліть появилося лише кілька альманахів та збірників ("Громада" 1878 р., Київська "Луна" 1881 р., "Рада" 1883 - 1884 р., друкований у Петербурзі Херсонський белетристичний збірник "Степ" 1886 р., Харківська "Складка" 1887 р., "Ватра" 1888 р. й Одеська "Нива"). Цими публікаціями українці надолужували брак української преси. В цих же роках українцям часом щастило придбати в свої руки якийсь провінціяльний орган російський, який вони старалися перетворити на український. Так було р. 1874-

-75 з "Кіевскім Телеграфом", I88I-82 р. з Київською газетою "Труд", а в I895 р. одеські українці здобули собі тижневик "По сушѣ і по морю". Та їхні заміри в цьому напрямку нищила цензура, яка на Україні була значно суворішою, ніж в російських столицях.

Поза названими виданнями поважним періодичним видавництвом українським - але російською мовою - був часопис "Кіевская Старина", заснований в I882 р. Цей науковий місячник виходив аж до I907 р., коли був перетворений на чисто - український часопис "Україна". До I906 р. "Кіевская Старина" була єдиним по змісту українським органом на цілій рос. Україні; крім неї українським справам уділяли ще деяку увагу одеські "Южния Записки".

Заборона українського друкованого слова в Росії спричинилася до того, що наддніпрянські діячі перенесли видавничу діяльність на Наддністрянщину. Підсилення українського табору в Галичині прийшло саме в той час, коли там відбувалася боротьба між течіями народницькою, рутенською та москвофільською. Молода народницька течія за допомогою Наддніпрянщини перемагає рутенство й розвивається. З Наддніпрянщини вона дістає як матеріяльні ресурси, так і допомогу літературно-мистецькою та науковою працею. Почасти наслідком цієї наддніпрянської участи треба пояснювати й зріст наддністрянської преси з п'яти назв у I862 р. до дев'яти назв у I863 р. і до I5 українських органів в I876 р. Такому зростові української преси, як і українській культурній праці на Наддністрянщині, дуже сприяли заборони російського уряду в I863 й I876 р.р.

Розподіл української преси на території Наддністрянської України та її числовий зріст в р.р. I849-I876 сучасний бібліограф української преси В.Ігнатієнко унагляднює такими даними:

Роки.	Львів.	Коломия.	Чернівці.	Ужгород.	Відень.	Будап.	РАЗОМ	В тому газ.	журн.
			Число назв.						
I849	4	-	-	-	-	-	4	4	-
I850	I	-	I	-	2	I	5	5	-
I85I	2	-	I	-	2	I	6	6	-
I852	2	-	I	-	2	I	6	6	-
I853	5	-	I	-	3	I	I0	6	4
I854	4	-	-	-	4	I	9	5	4
I855	3	-	-	-	4	I	8	5	3
I856	3	-	-	-	4	I	8	5	3
I857	2	-	-	-	3	I	6	5	I
I858	I	-	-	-	4	2	7	4	3
I859	I	-	-	-	4	I	5	3	2
I860	2	-	-	-	I	-	3	2	I
I86I	2	-	-	-	2	-	4	3	I
I862	3	-	-	-	2	-	5	4	I
I863	7	-	-	-	2	-	9	4	5
I864	6	-	-	-	3	-	9	6	3
I865	8	I	-	-	3	-	I2	5	7
I866	5	I	-	-	4	-	I0	6	4
I867	I0	I	-	2	3	-	I6	6	I0
I868	7	I	-	I	2	I	I2	6	6
I869	I0	I	-	I	-	I	I3	4	9
I870	9	-	I	I	-	I	I2	5	7
I87I	7	2	-	3	I	I	I4	5	9

I872	9	2	-	I	2	I	I5	5	I0
I873	6	2	-	I	2	I	I3	6	7
I874	8	2	-	I	2	-	I3	6	7
I875	9	4	-	I	2	-	I6	6	I0
I876	9	2	I	I	2	-	I5	7	8

В) Розвиток Західньо-української преси в 80-х-90-х р.XIXст.

В дальших десятиліттях українська преса Наддністрянщини розвивається з новою силою. Завдяки участи видатних наддніпрянських діячів літературних і наукових (М. Драгоманів, Ів. Нечуй-Левицький і інш.) преса позбувається свого вузького провінціяльно-галицького характеру й набуває рис соборности. В цих же часописах наддністрянська преса розгалужується і спеціялізується, витворюються окремі типи преси щодо періодичности і фаху-появляються щоденні газети, часописи гумористичні, присвячені справам духовенства, торгівлі сільському господарству, праву, педагогіці, дітям і т.д. З І січня І880 р. у Львові починає виходити щоденник "Діло", на півроку раніше у Станиславові появляється господарсько-промисловий часопис "Господарь и Промишленник", а І886 р. у Львові тричі на місяць виходить сільсько-господарський "Провідник рільничих кружків"; в І888 р. в Рогозні на Буковині заснувається також господарський часопис "Добри Поради"; починаючи з І889 р. у Львові виходить "Часопись Правнича, мѣсячник для теорії и практики". З педагогічних часописів І888 р. появляється в Чернівцях за редакцією С.Смаль-Стоцького "Руска Школа", а в І889 р. орган українського педагогічного Товариства у Львові "Учитель"; виходять часописи для дітей, як "Приятель Дѣтей" або "Дзвінок", та часописи для духовенства - "Листок" І885 р., "Посланник в Бережанах" і т.д. Дуже видатним явищем , що свідчило про певний рівень української преси, було заснування у Львові Літературно-Наукового Вістника (почав виходити за редакцією М. Грушевського р. І898, замість "Зорі" й "Життя и Слова"). Із спеціяльно наукових органів особливої згадки заслуговують Записки Товариства ім. Шевченка, реорганізовані р. І892 в "Записки Наукового Товариства Шевченка", що виходять і по цей день. При кінці XIX ст. на Наддністрянщині появляється й українська преса партійно-соціялістична. 1січня І900 р. у Львові вийшла "Воля"- двотижневик УСДРП, в І902-3 р. у Чернівцях виходить орган Революційної Української Партії "Гасло", а І903 р. популярний орган тієї ж партії для народу "Селянин"; в тому ж таки році появляється й місячник соціялістичної молоді "Іскра". В організації цих перших українських партійних видань видатна роля належала також діячам з Наддніпрянщини.

Територіяльний розподіл української преси Наддністрянщини та українських колоній в Европі і числовий зріст її в р.р. І877 - І904 на основі бібліографічних даних В. Ігнатієнка предоставляються в такому вигляді:

Рік.	Львів.	Коломия.	Чернівці.	Ужгород.	Станис-лавів.	Пере-мишль.	Ві-день.	Буда-пешт.	ЗОМ
				Число					
I877	8	2	-	I	-	-	I	4	I2
I878	I0	2	2	II	-	-	2	II	I7
I879	II	2	3	I	I	-	2	II	20
I880	I5	2	I	2	2	-	2	II	24
I88I	I8	2	I	I	I	-	2	II	25
I882	I6	2	I	I	I	-	2	II	23
I883	I6	3	-	I	I	-	2	II	23
I884	I3	I	-	I	I	-	2	II	I8
I885	I5	2	I	2	I	-	2	II	23
I886	I6	2	I	2	2	-	2	II	25
I887	I7	I	I	I	2	-	2	II	24
I888	I4	2	2	I	I	I	3	II	24
I889	22	II	2	I	I	I	3	II	3I
I890	2I	I	2	I	I	I	3	II	30
I89I	26	I	3	I	I	I	3	II	36
I892	26	2	2	I	I	I	2	II	35
I893	24	2	2	I	I	I	4	II	35
I894	I2	-	I	-	I	I	II	II	I5
I895	I4	-	2	-	I	I	II	II	I8
I896	I0	-	I	-	I	I	II	II	I3
I897	I3	-	I	-	I	I	II	II	I6
I898	I3	-	I	-	I	2	II	I	I8
I899	I4	-	I	-	I	2	II	I	I9
I900	I6	-	I	-	I	2	II	I	2I
I90I	I7	-	I	-	I	2	II	I	22
I902	I3	-	I	I	I	2	II	I	24
I903	20	-	I	I	I	2	II	I	26
I904	22	I	2	I	2	2	II	I	3I

Як видно з цієї таблиці українська преса Наддністрянщини в р.р. I877–I904 дуже зросла й поширилася територіяльно. В усіх головних центрах Західньої України (Львів, Чернівці й Ужгород) і деяких провінціяльних осередках появилося по кілька нових органів. Загалом же українська преса Наддністрянщини в цей час помітно удосконалилась, придбала собі читачів і значно окріпла.

Г). Преса після революції I905 року.

Указ I8.У. I876 р. щодо української преси фактично лишився в силі аж до революції I905 р. Тільки революційні події між іншими здобутками знесли й заборони на українське друковане слово. На основі маніфесту I7.X.I905 р. російський уряд виробив нові правила про пресу (24.XI.I905), в яких не було вже нічого про обмеження українських видань. В умовах заведеного тоді в Росії "конституційно-демократичного" ладу починається розвиток і української преси. Але розвиток цей посувався в тяжких обставинах – без досвіду, в умовах боротьби, без континґенту читачів, без економічної бази й т.под. Все це треба було творити, виробляти й здобувати, поборюючи різні перешкоди. До того ж і "конституційні вольності" на практиці існували дуже не довго– невдовзі на українську пресу в Росії посипалися нові удари в формі заборон, конфіскацій, штрафів, арештів діячів преси і т. інш. Треба було великої праці й жертвенности окремих діячів і цілих

груп, щоб і в цих умовах пощастило всеж дечого осягти. - Л.

В листопаді 1905 р. в Лубнях на Полтавщині появилося перше число тижневої газети "Хлібороб". Цей часопис почав виходити "явочним порядком" це до видання нових правил щодо друку (перше число 12.XI. ст. ст.). Був це перший на Наддніпрянщині часопис українською мовою. Виходив він заходами місцевої української громади. Про видання його багато дбала родина Шеметів (особливо Вол.Шемет), яка ще перед революцією 1905 р. проектувала видання щоденної газети "Поступ", але не дістала дозволу міністра внутрішніх справ. "Хлібороб" був живо й талановито редагований у національному дусі, мав кількатисячний тираж і робив велике вражіння. Але життя його не було довговічне. Четверте число "Хлібороба" підпало конфіскаті, та на п'ятому видання було заборонено. В. Шемет р. 1906 заходжувався відновити "Хлібороб" під назвою "Хліборобська Справа", але видання не здійснилося. Та ще в тому ж таки 1905 р. у Полтаві починає виходити українською мовою популярний тижневик "Рідний Край". Видавався він також заходами місцевої громади. Перше число його вийшло 24.XII. за редакцією М. Дмитріева й Гр. Коваленка. "Рідному Краю" пощастило вижити. В 1908 р. він був перенесений з Полтави до Києва і згодом перетворився в місячник (під редакцією Ол. Пчілки). В тому ж 1908 р. почав виходити при ньому додаток для дітей під назвою "Молода Україна".

З інших задумів і проектів щодо видання українських органів на початку революції нічого не вийшло. "Времен. Правила о періодической печати" видані в Петербурзі 24.XI.1905 р. ніби дозволяли українські видання, а в той же час не був окасований і указ 1876 р. На його основі деякі провінціональні начальники не давали дозволу на українські часописі. Адміністрація ж заборонила видаванити в Києві "Вільне Слово". так само з причин адміністративних не здійснився й замір Ев. Чикаленка видавати щоденну радикально-демократичну газету "Громадянське Слово", яку мав редагувати С. Єфремов і яка мала видаватися з стотисячним тиражем по копійці за число. Ев. Чекаленко ж оголосив у Києві видання місячника "Нове Життя" за редакцією С. Єфремова, але Київська адміністрація його також заборонила. Придушена була й справа видавати в Києві соціяль-демократичну щоденну газету "Праця". І таких заборон з боку адміністрації можна було б згадати багато. Та вони все ж не вспілі були знищити зовсім української преси. В 1906 р. провадиться завзята боротьба за їх розвиток. В цій боротьбі українська сторона виявила багато завзятости й упертости. Коли адміністрація припиняла якесь періодичне видання, українці починали заходи щоб відновити його під іншою назвою, з іншими видавцями й редактором. Преса українською мовою в Росії поволі розвивається-збільшується кількість органів, зростає число працьовників й читачів, її впливи стають чим далі ширшими і значнішими. В 1906 р. появляються вже кілька часописів на самій Україні, а деякі навіть в російських столицях. В Києві починає виходити перша щоденна українська газета "Громадська Думка", (перше число 1.I.1906 р.) що потім аж до війни виходила під назвою "Рада". Тоді ж у Києві почав виходити під редакцією Б. Грінченка місячник "Нова Громада", а в 1907 р. його заступив перенесений сюди зі Львова Літературно-Науковий Вістник. Останній об'єднав у Києві письменників цілої України і став все українським органом. Інші українські часописи, що почали виходити 1906-рс р., не продержалися довго. Занепад їх пояснюється різними причинами, серед яких неостанню були перешкоди з боку уряду й адміністрації. І все ж, не

зважаючи на тяжкі репресії, яких зазнавала в цей час українська преса, в 1906 р. виходило в Росії українською мовою 23 органи. З них 9 було припинено з наказу генерал-губернатора, а частина припинилася сама не витримуючи високих штрафів (200-300 руб.). Крім того, багато органів і не почало виходити в наслідок адміністративних заборон. Особливо переслідував уряд соціял-демократичні часописи. Протягом 1906р. з наказу адміністрації були заборонені такі: соціял-демократична газета "Боротьба" у Києві на четвертому числі; місячник "Вільна Україна" в Петербурзі, якої вийшло 4 числа а 5-6 було сконфісковане; київська газета "Громадська Думка" була припинена на 21 числі; катеринославська " Добра Порада" на 4 числі ; в Катеринославі ж на 1. числі припинили тижневик "Запорожжя", що його почав видавати Дм.Яворницький; на першому числі припинили в Одесі тижневик "Народню Справу" д-ра І. Луценка, "Слобожанщину" в Харкові і т.д. Заборони мотивувалися різно (здебільшого неблагонадійністю !), але ще частіше українські періодичні видання заборонялися або припинялися без подання причин.

Українська преса на Наддніпрянщині розширялася й територіяльно. В 1905 р. пресові органи українською мовою появилися в Лубнях, Полтаві й Києві; в 1906 р. - в Катеринославі, Одесі, Харкові, Прилуці на Полтавщині, Звенигородці на Київщині і Хотині на Поділлі, а в 1907 р. ще й на Холмщині. Головними осередками української преси всеж залишаються Київ, Полтава і Катеринослав. В перших роках по революції (1905-1907), особливо розвивається партійна соціяль-демократична преса. В цей же час з'являється видання типу літературно-наукових місячників (як "Нова Громада"), виходять журнали-тижневики (напр.Московська "Зоря") і навіть сатирично-гумористичні журнали (як київський "Шершень",що виходив в 1906 р.).

Майже в одночас з розвитком преси з українською мовою на Наддніпрянщині, українці подбали й про видання інформаційного часопису українського в російській мові. Для ознайомлення російського громадянства з українською справою в 1906 р. почав виходиьи в Петербурзі "Укр. Вѣстникъ" (під редакцією М.Славінського). Проіснував цей часопис недовго, але роля його - особливо за першої Державної Думи - була дуже велика. В 1912 р. у Москві почала виходити"Украинская Жизнь" - місячник типу товстих журналів.

Розвиток преси українською мовою в рос. Україні почавшись в революції 1905 р., не припинився аж до світової війни, хоч деякі післяні роки й були для нього досить тяжкими. Перед світовою війною на Наддніпрянщині виходила одна щоденна газета ("Рада" в Києві), п'ять місячників (також усі в Києві : "Літературно-Науковий Вістник", радикальніша "Українська Хата" з 1909 р., педагогічно-шкільне "Світло" з 1910 р. , соціяль-демократичний "Дзвін" з 1913 р., ілюстрований мистецький місячник "Сяйво" також з 1913 р.). Крім того, у Києві ж виходило : два наукових органи - Записки Українського Наукового Товариства у Києві (з 1908 р.) й того ж Товариства квартальник "Україна" (з 1914 р.); тижневик "Маяк" (з 1913 р.), згадуваний уже "Рідний Край " перенесений р. 1908 з Полтави і додаток до нього "Молода Україна", два популярних економічних двотижневиків -- "Рілля" (з 1911 р.) замість давнішого "Українського Вджільництва") й "Наша Кооперація" (з 1913 р.). Київ у цей час був признаним осередком української преси. Але й поза ним виходило дещо українською мовою. Так, що з 1906 р. виходила в Могилеві на Поділлі (потім перенесена до Києва) тижнева "Світова Зірниця"; в Катеринославі з1909

двічі на місяць виходили "Дніпрові Хвилі", в Полтаві в I9I3 р. також півмісячник "Життя й Знання", а в Петербурзі виходив неперіодичний орган українського студенства "Український Студент". Усього українською мовою перед світовою війною виходило I7 часописів. З них значна частина була досить добре зорганізована мала своїх сталих співробітників, між якими були і видатні журналісти, і придбала собі певний контінгент читачів. Гірше стояла справа з матеріяльним забезпеченням видавництв, особливо таких як щоденник "Рада", що вимагали більше витрат. Десятитисячні дефіцити видання покривалися пожертвами українських меценатів (найбільше Р.Чекаленко, Е.Симиренко і інш.).

З українських часописів, що виходили перед світовою війною, але припинилися раніше I9I4 р., крім згаданих уже, треба назвати ще тижневик "Онім" у Харкові (I9I2 р.);"Село" (I909-I9I0) і його продовження "Засів" (I9II-I9I2), гарно редаговані популярні часописи для селянства, спинилися через урядові переслідування. Були й інші.

В багатьох часописах, що виходили перед світовою війною, на Наддніпрянщині мовою російською, містилися також і матеріяли мовою українською. В деяких кооперативних та земських часописах українські матеріяли складали аж до половини видання. З таких треба назвати кооперативний часопис у Києві "Муравейник-Комашня", орган сільського господарського Товариства у Харкові "Хлібороб", "Вьстник Золотоношскаго Сельско-Хозяйственного Общества" "Газету Гадячскаго Земства", "Полтавскую Земскую Газету", часопис "Огни" в Києві й багато інших.

В цих же роках не припинявся розвиток української преси й на Наддністрянщині, де він відбувався в умовах австрійського парляментаризму. Числовий розвиток українською мовою на цілій Україні в десятиліття перед світовою війною представляється такою табличкою:

Роки	Число назв	У к р а ї н а		Поза межами
		Наддніпрянщина.	Наддністрянщина.	України.
I905	39	7	28	4
I906	8I	32	37	I2
I907	5I	II	34	6
I908	47	9	33	6
I909	59	II	37	II
I9I0	84	I4	49	2I
I9II	I04	I6	59	29
I9I2	95	I6	5I	28
I9I3	48	I7	2I	I0
I9I4	42	I6	I6	I0

З неї виходить великий зріст цієї преси в порівнянні з попередніми часами . В. Ігнатієнко, який зібрав ці дані, вирахував, що темп розвитку преси укрвїноькою мовою в р.р. I905-I9I4 був у I05 разів швидший, ніж у перший період (до I834 р.) і в I4 разів жвавіший ніж в рр. I834-I905. Особливо сильно зросла в цей час преса на Наддніпрянщині, хоч загально кількість українських органів її ще далеко не дорівнюється кількості українських органів західньо-українських земель. Дуже значно зросла в цей час також преса поза межами української етнографічної території. На чужині найбільше пресових видань (аж до 75%) виходило в Сполучених Державах Півн. Америки й Канади.

Д) Українська преса за світової війни й революції.

Початок світової війни щодо української преси відновив у Росії урядову практику з перед I905 р. Українське культурне життя взагалі, а з ним і українська преса, була придушена - друковане слово спинилося під забороною. Але потреба в українських часописах громадянством відчувалося вже так сильно, що заборона легальних органів породжує нелегальні видання.

Вслід за виповідженням війни російський уряд заводить військову цензуру (3I.УII.I9I4) і видає наказ про заборону друків українською мовою. Та фактично ще перед тим, вже на другий день війни, була припинена єдина на Наддніпрянщині щоденна газета "Рада". З цього часу настає перерва в розвитку української преси на Наддніпрянщині, а з успіхами російського війська - нищиться українська преса і в Галичині. Життя української преси продовжують у цей час еміграційні видання - головно в Америці й Німеччині та Австро-Угорщині. На Наддніпрянщині в часі війни легально продовжували виходити лише кілька органів, але й вони мусіли вживати приписаного урядом т.зв. ярижного правопису. Ці легальні видання мали характер літературних альманахів чи збірників. Для прикладу згадаємо одеську "Основу", що була спробою продовжувати припинений Літературно-Науковий Вістник - вийшло її 3 кн., в I9I6 р. замість "Основи" почав виходити "Степ"; в Харкові виходило "Гасло", почала виходити "Слово"; замість "Маяка" появилася"Згода",але була припинена на 2.числі.

В наслідок урядових заборон і цензурних утисків розвиваються нелегальні видання, що виговлялися на шапірографах та міміографах у невеликій кількості примірників. З нелегальних органів найраніше (I5.II.I9I5) почала виходити "Зоря" - орган середньошкільників м. Києва та Всеукраїнської Юнацької Спілки (вийшло всього три числа по 30-35 примірників кожного). За нею почала виходити"Боротьба", орган Київської групи с.-р. "Боротьби" вийшло 5 чисел на міміографії в кількості 200-300 примірників кожного числа. Як партійний орган, "Боротьба"поширювалася окрізь по партійних організаціях України. В грудні I9I5 р. вийшло одно число органу рад.- демократ. Спілки "Вільна Думка"(на міміографії, в кількості 30 примірників.) і тоді ж таки літературно-політичний часопис "Юна Україна" - орган Миргородської філії Всеукраїнської Юнацької Спілки (рукописний, появилося лише одно число). Були й інші нелегальні видання,але всі вони виходили в дуже незначній кількості примірників і припинилися фактично ще в тому ж I9I5 р. Далі виходило лише соціяль-демократ. "Наше Життя" в Петербурзі та "Слово" - орган учнів військової фельчерської школи.

Після відходу російської армії з Галичини умови для української преси там значно поліпшилися.В I9I5 р. відновилися давні газети "Діло" та "Українське Слово" (якийсь час замість "Українського Слова" виходило "Нове Слово"), а в I9I6 р. на Наддністрянщині буйно відновлюється українська преса (газети,журнали). Та особливо сильно розвивається за війни українська преса на чужині. В I9I5 р. виходить у Швайцарії (Женева) соц.-дем. "Боротьба", у Болгарії (Софія) "Робітничий Прапор", у Відні "Вістник Союза Визволення України" (I9I5-I9I7) і "Просвітні Листки"- орган полонених українців Ведляроського табору. Перші 7 чисел "Просвітніх Листків" були друкувані на машині. I9I6 рік приносить розвиток української преси в таборах полонених українців в Австрії й Німеччині, які видавалися за підтримкою Союза Визволення України. З них найбільше поширеним були "Вільне Слово"

у Зальцведелі й "Розсвіт" у Раштаті. Співробітниками цих часописів були самі полонені, хоч організаційну роботу на початку перевели представники Союза Визволення України. Таборові часописи виходили аж до повороту полонених на Україну. Дуже важне значіння в часі війни мали українські органи чужомовні (найбільше німецькі), що видавалися на чужині для пропаганди української справи. Всього 1916 р. було 27 органів української преси. З них в межах Росії - 6 органів, на Наддністрянщині - 12 і на чужині - 9 органів.

Числовий розвиток української преси в роках 1917-1922 В. Ігнатієнко представляє такими даними:

РІК	Число назв.	Нових назв в році	Україна: Наддніпрянщина.	Україна: Наддністрянщина.	Поза межами України.	Газети	Журнали	Рос. мовою виходилою на Укр. назв	Комуністична преса на Укр. Українською мовою	Комуністична преса на Укр. Російською мовою
1917	172	151	106	21	45	84	88	751	-	4
1918	252	223	218	15	19	125	127	321	1	6
1919	243	182	173	49	21	154	89	222	21	30
1920	139	71	79	36	24	72	67	151	63	120
1921	181	64	77	55	49	60	121	188	75	169
1922	168	51	43	68	57	68	100	287	43	146

З цієї таблиці видно, що з революції 1917 року преса українською мовою, як на Наддніпрянщині так і на Наддністрянщині, сильно зросла, але особливо на Наддніпрянщині. Протягом перших років пореволюції (1917-1919) кількість пресових органів на Україні, що виходять українською мовою, постійно збільшується. Видання української преси появляється не тільки в центрах, а також і в другорядних осередках і навіть в глухих провіціональних пунктах (як Тараша на Київщині, або Широке на Катеринославщині й т. под.). Українська преса в цей час стає дуже різноманітною щодо напрямів і змісту. Маємо органи партійні і безпартійні, громадські, земські й кооперативні, наукові й релігійні і.т.д. Раптове зменшення, що настає в розвитку української преси р.1920, пояснюється москоською окупацією України. Большевицька влада монополізує всі видавничі засоби в своїх руках і видає лише свою офіційну, себто партійно-комуністичну пресу. В наслідок такої комунізації преси на Україні зберігає свої партії тут преса російською мовою. Коли в перші роки революції кількість органів російською мовою значно зменшується (з 751 в 1917 році на 222 в 1919 році!), то під московським пануванням на Україні кількість їх зростає (з 151 в 1920 році до 287 в 1922 році!), Комуністична преса на Україні, як своїм змістом так і зовнішнім виглядом, від початку являла виразні ознаки упадочности.

За останнє десятиліття ця комуністична преса на Україні перебула деякі зміни - вона то "українізувалася" то "дезукраїнізувалася"; значно мінялося також і число назв. За відомостями "Радянського Книга-ря" в 1932 р. на Совітській Україні видавалося 1126 газет; в тому числі центральних 30, обласних 14, районових та міських 382, великотеражних (при підприємствах і колгоспах) 700. З загальної кількости 426 газет (без великотеражних) українською мовою виходило 373, решта видавалися мова-

ми національних меншостей (російською, жидівською, німецькою, польською, болгарською, молдавською, татарською й грецькою). Як не велике число газет на Совітській Україні, воно всеж не свідчить ні про загальний розвиток української преси, ні про її національно-український характер. Вже слідуючі (1933 і 1934 р. р.) значно змінили наведені в "Радянському Книгарі" дані щодо преси на некористь українців.

Про розвиток укр. преси свідчать і його забезпечують видання західньо-українські та еміграційні. По цей бік совітського кордону останні десятиліття появилося багато нових українських органів, що своїм змістом охоплюють все життя - політичне, громадське й культурне. В останніх роках появляються вже навіть такі спеціяльні органи, як присвячені кіновi або фотографії. Значно поліпшився за останній час і зовнішній вигляд українських періодичних видань - все більше виходить ілюстрованих мистецьких публікацій. Більш досконала організація української преси виявляється і в заснованні нових пресових осередків, якими є пресові бюра в Берліні, Брюкселі, Женеві, Льондоні, Празі й інших европейських містах.

Дуже важним явищем в історії останнього десятиліття є територіяльне поширення української преси. Праса українською мовою збільшується не тільки в Галичині й на Буковині, де традиції її давніші,- вона розвивається також і на Волині та Закарпатті, де успішно поборює язикові й ріжні інші перешкоди. Такі факти, як поява в 1931 році чисто українського органу ("Слово Народа") в найзахіднішому українському пункті - Пряшові, та "Рідного Слова" югославських українців (1933 р.), або перехід на фонетику клерикальної ужгородської "Свободи", є дуже показними в історії українського національного відродження.

Українські періодичні видання збільшуються і удосконалюються також і в українських колоніях за океаном. Численна і давня українська преса існує в Сполучених Державах Америки й Канаді; окремі українські органи виходять також і в Південній Америці (в Аргентині й Бразилії) та на Далекому Сході. Помимо свого партійного, релігійного чи соціяльного забарвлення все це є преса національно-українська, не тільки своєю мовою, а також і своїми змістом та духом. Досить поважним виданням репрезентується й преса української еміграції в Европі.

Для ширшого знайомства з розвитком української преси можна вказати на праці:

І.Кревецького - Перша газета на Україні. Київ 1927. -Початки преси на Україні 1776 - 1850. Львів 1927.

Його ж

В.Ігнатієнко - Українська преса (1816-1923). Історико-бібліографічний етюд. Київ. 1926

-Бібліографія української преси 1816-1916. Київ, 1930.

Л е к ц і я д е с я т а.

У К Р А Ї Н С Ь К А Ф І Л О С О Ф І Я.

Проф. Др. Дмитро Ч и ж е в с ь к и й.

І. Що така філософія? Саме слово " ф і л о с о ф і я " є грецьке та визначає "любов до мудрости". Старі греки вживали це слово перше в тім самім значінню, до " наука ", "знання ". Але помалу починається наукова спеціялізація, повстають окремі" конкретні" науки, що займаються кожда якимсь своїм спеціяльним предметом. Значіння слова "філософія" змінюється та для неї залишається якась офера дослідження поза межами окремих конкретних наук. Філософія працює десь "поперед" окремих наук, "глибше" ніж вони, або підіймається "вище"аніж конкретні науки, обіймає питання "ширше"ніж вони.

Філософія досліджує з одного боку засади," передпосилки" окремих конкретних наук, себто ті засади, з яких ці науки виходять, приймають їх на віру; до того філософія не обмежується "передпосилками"якоїсь однієї конкретної науки, а шукає передпосилок, що є спільні кільком, а то й усім конкрктним наукам; філософія перевіряєта виясняє ті шляхи, якими окремі науки шукають правди. В цьому сенсі говоримо, що філософія працює "поперед" окремих наук або "глибше"ніж вони (працю філософії в цім напрямку звемо "теорією пізнання" г н о с е о л о г і є ю", " л о г і к о ю " та " м е т о д о л о г і є ю наук" або "методологією" тієї або іншої окремої науки - напр., математики, біології, історії, тощо.).

Висновки окремих наук філософія хоче звести докупи, подати цілу картину там, де окремі науки є в стані дати лише малюнки окремих уривків світу, дійсно. Тому дехто з філософів не лякається назвіть такої праці, як утворення філософічної " е н ц и к л о п е д і ї " наук. Але в інших випадках філософ обмежується зведенням докупи, виясненням, обробленням дат якоїсь окремої науки (говоримо про "філософічну енциклопедію наук", але також про " ф і л о с о ф і ї " о к р е м и х н а у к: "філософію історії ", " філософію біології ", хемії, мовознавства і т.д.).

Нарешті залишилась для філософії ще й власна офера дослідження - це, по-перше, уся людська діяльність поза межами наук. Людина не лише займається наукою, але й просто жие, та в житті щось діє, чинить, людина вірить у щось, має якусь релігію; нарешті продукує мистецькі твори - починаючи з народньої пісні та народнього мистецтва, і кінчаючи театром, літературою, малярством і т. д. Філософія розглядає й їх, шукає в них "єства", (того, що залишається те саме, якби не були ріжні окремі випадки, з явища, появи: напр., шукає того, що є в усіх релігіях,хоч як ці релігії - від поганства до християнства й є ріжні), та " сенсу "(знаїння, змісту ...). Говоримо про " ф і л о с о ф і ю м и с т е ц т в а" або " ф і л о с о ф і ю р е л і г ії" або про" л ю д и н у" (філософію людського чину взагалі),або й про "філософію архітектури" -"філософію театру" або поезії і т. д. . В цьому сенсі філософія йде "вище", аніж окремі науки.

Та філософія не залишається при цих питаннях, а звертається до дослідження " єства " або " сенсу " людського життя в цілому, та світу в цілому, нарешті до Бога. Філософію, що займається цими питаннями, звемо найчастіше:" м е т а ф і з и к а ".

2, Різні напрями в
в філософії

Ми не можемо давати тут нарису усіх тих різноманітних напрямів, що існують в філософії, як і в інших науках. Звертаємо увагу лише на ті, що знання про них придасться нам, щоб зрозуміти думки українських філософів, про яких буде мова.

Зробимо де які пояснення сенсу с л і в , з якими нам доведеться в дальшому зустрічатися.

Якщо філософ будує свої погляди(в тій чи іншій галузі) на якійсь одній основі, виходячи з одного "принципу", то таку філософію звемо " м о н і с т и ч н о ю " або " м о н і з м ом". Якщо філософ виходить із двох принципів - говоримо про "дуалізм", якщо з багатьох - про " плюралізм" (див. далі вираз "плюралістична етика").

Визнає філософ, що основа усього в світі є м а т е р і - ємо його філософію " м а т е р і а л і з м " . Коли ж який філософ говорить про душу, як основу всього в світі, то маємо справу з " с п і р и т у а л і з м о м".

Окремої уваги заслуговують такі слова, як " р а ц і о н а л і з м", " е м о ц і о н а л і з м" та т. ін. Вони визначають, що філософ про якого йде мова, надає окремої ваги тим чи іншим формам людського душевного життя "р а ц і о" - розумові, або "е м о ц і о" - почуттю.

Окремого пояснення потребують ще два слова, з якими будемо зустрічатись далі.

" М і с т и к а"- слово це часто вживають або просто як те саме, що й "релігія" або щоб визначити щось таємниче , незрозуміле, загадкове, темне, або в релігії, або й взагалі в житті та світі. Слово це значить в філософії щось іншого - всяке вчення, що учить про сполучення, поєднання людини, людської душі з Богом взємо "містикою". Отже, містики є-це не в с і релігійні люди та не всі релігійні філософи; - на прикладах "українських містиків " (Сковорода) зрозуміємо значіння цього слова це більше.

" І д е а л і з м ", " і д е а л і с т": ідеаліст є у звичайній мові віра в щось вищого, ліпшого "ідеали" ..., а ідеаліст - людина, що в ідеали вірить, та відповідно до цього живе (" непрактична людина"). В філософії слово "ідеалізм" визначає вчення про те, що д у м к а ("ідея") має значіння, та навіть головне значіння в житті окремої людини, або й народів, в пізнанні,та й в зовнішньому світі; "ідеалізм" є визнання, що ідеал - думка є могутня сила ... "Ідеаліст" є такий філософ,що це вчення поділяє.- "Ідеалізм" є складне філософічне вчення. Отже тут п о в н о г о пояснення цього слова дати не можемо. Деякі доповнення читач знайде в главі про українського філософа П.Д. Юркевича.

3. Філософія в
старій Україні.

Філософія на Україні є значно старша, ніж звичайно гадають. Вже зараз по прийнятті християнства (988) на Україну приходять від греків різноманітні релігійні та повчальні твори, а пізніше і література історична; в цих творах зустрічаємо хочби короткенькі згадки про старих грецьких філософів,а також деякі уривки з їх творів,- здебільшого окремі речення повчального змісту, але почасти зустрічаємо і окремі думки суто-філософічні. Так у старій Україні стали відомі хочби імена ста-

рих грецьких - рідше римських філософів - та дещо про їх світогляд. Хочби про найбільшого з старих грецьких філософів - П л а т о н а знайдемо силу уривків, з яких можемо скласти цілий його портрет, що не протирічить в цілому дійсності, хоч з Платона і зробили попередника християнства (його навіть мальовано на іконах); але звернено було увагу і на його думки, що з християнством мали мало спільного.

Уваги заслуговує також і той факт, що в старій Україні помалу стає відома й релігійна література з філософічним забарвленням, а саме твори о т ц і в ц е р к в и. Не треба забувати, що дехто з отців церкви писав твори цілком філософічного змісту (а на Україні були якраз в слов'янських перекладах відомі твори, напр., Іоана Дамаскіна, Максима Ісповідника або твори, що за їх автора раніше вважали Діонісія Ареопагіта, що повні філософічних думок, які нав'язуються почасти до Платона почасти до Платонового учня - А р і с т о т е л я).

Одна з українських сект в ХУ-ХУІ століттях шукала задоволення своїм філософічним інтересам також в старо-жидівській та арабській філософічній літературі, на Україні були зроблені й переклади з тієї літератури, що причинилися в першу чергу до вироблення філософічної мови.

Зокрема проявляються на Україні заняття теологією, коли в ХУІ-ХУІІ століттях починається релігійна боротьба, коли приходять впливи католіцизмута протистантизму, повстає унія, а православна церква переходить до оборони своєї віри словом та пером. Повстають школи, зокрема й такі що мають вже характер високих шкіл - головне в Острозі, потім в Києві - Київська Академія, та друкарні, з'являються шкільні та приватні великі бібліотеки. Разом з впливами західньої філософії середніх віків (т.зв. "с х о л а с т и к а"- це слово не треба розуміти так, як це часто роблять, як назву для якоїсь "мертвої" або "сухої" науки: схоластика мала своїх визначних філософів, що мають значіння ще й зараз; на Україні були відомі найвизначніші з філософів середніх віків, зокрема Т о м а А к в і н с ь к и й), скріплюється вплив західніх отців церкви, яких раніше мало знали (філософічне значіння має головна А в г у с т и н), але й н о в і т н ь о ї ф і л о с о ф і ї. Студіюючи каталоги бібліотек того часу, знайомлячись з змістом філософічних викладів (латинською мовою) на старих українських школах та читаючи т.зв. "полемічну літературу" українську (мовами українсько-слов'янською, латинською, польською) бачимо з здивованням, що на Україні знали дуже багато з новітньої філософічної літератури, та до того знали найріжноманітніші її напрямки. Навіть і підручники вживали почасти для тих часів віком модерні...

Самостійні філософічні праці були нечисленні (як залишимо на боці писані курси філософії), Але не бракувало спроб перекладів. Зокрема треба звернути увагу на діяльність Сим. Т о д о р с ь к о г о, який вже в ХУІІІ ст. переклав та видрукував у Німеччині кілька творів німецьких містиків - також філософічного змісту. К и р и л о Т р а н к в і л і о н С т а в р о в е д ь к и й видав ще І6І8 р. своє "Зерцало Богословія", в якому знайдемо і філософічні глави.

Дальший розвиток філософії був підготований, підготована була почасти й філософічна мова.

4. Григорій Савич Сковорода
(І722-І794).

Г р и г о р і й С а в и ч С к о в о р о д а - найбільш відомий з українських філософів, можна ска-

зати єдиний відомий з українських філософів. Але відомим став він головне через своє життя, в якім він у великій мірі здійснив свої філософічні та релігійні погляди: ця суцільність його особистости залишила глибоке вражіння не лише в колах освічених, а й серед селянства; постать Сковороди стала темою легенд та оповідань. Його поетичні твори - пісні, що хоч і писані вони мовою, яка від сучасної літературної мови значно одріжняється, - мають велику літературну вартість і залишились до останніх часів в пам'яті народній.

Сковорода народився в с. Чорнухах на Лубенщині 1722 року, після науки в місцевій школі дістався до Київської Академії, де і вчився з 1738-50 року, з двохрічною перервою, яку пробував в Петербурзі, в придворній капелі імператриці Єлизавети. 1750 р. він іде до російської церкви в Угорщині, в Токаї, та, користуючись цією нагодою, відвідує Відень, Пресбург, Будапешт та околиці. Можливо, що за кордоном зустрінувся він і з якимись прихильниками та знавцями західньої (німецької) містики, але він міг знаття її дістати і в Києві .... За 2-3 роки повертається Сковорода на Україну. Протягом 15 років він учителює, то приватно, то по ріжних духовних школах (у Переяславі у Харкові), але 1769 року кидає вчительську діяльність; з того часу починається його мандрівне життя та розквіт його літературної діяльности. Він робиться "ченцем у світі": " постійного помешкання не мав він ніде, вважаючи себе пришельцем на землі в повному сенсі цього слова"- пише про нього його приятель М.Ковалінський, що залишив нам чудовий життепис Сковороди. Сковорода жив то в одного , то в другого із своїх приятелів-українських поміщиків або священиків; під час своїх мандрівок пише свої твори - у формі розмов - які сам переписує та розсилає своїм приятелям. У одного з своїх приятелів Сковорода і помер 1794 р.; на могилі його написані його власні слова: "Світ мене ловив, та не піймав".

Сковорода вважав, що ф і л о с о ф і я є с а м е ж и т т я. " Головна мета життя людського, голова діл людських, є дух людини, думки, серце. Кожен має свою мету в житті; але не кожен - головну мету, себто не кожен піклується про голову життя. Один піклується про черево життя, себто усі свої діла скеровує, щоб дати життя череву; інший-очам; інший - волоссю; інший - ногам та іншим членам тіла; інший - одягам та подібним бездушним речам; філософія або любов до мудрости скеровує усе коло діл своїх до тієї мети, щоб дати життя духу нашому, благородство серцю, світлість думкам, яко голові всього. Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне,- то й усе світле, щасливе, блаженне. Оце є філософія".

" Філософічне життя" Сковороди Ковалінський описує так: "філософія, оселившись у серці Сковороди, давала йому найщасливіший стан, можливий для земнородних. Вільний від пут усякого примусу, суєти, турботи, піклування, він знаходив усі свої бажання виконаними через їх незначність. Стараючись про зменшення своїх природних потреб, а не про поширення їх, він користався задоволенням, що його не мав ніхто з найщасливіших.- Коли сонце, запаливши нечисленні світильники на смараґдотканій плащениці, щедро постачало трапезу почуттям його, тоді він, приймаючи чашу радощів, незмішаних ні з якими піклуваннями життьовими, ніякими зітханнями пристрастів, ніякими розсіяними суєтними і смакуючи радощі високим розумом, говорив: дяка всеблаженому Богу, що потрібне зробив легким , а важке непотрібним !-

Коли втома в роздумі змушувала його змінити працю, тоді він приходив до престарого пасічника, що жив недалеко у пасіці, брав до товариства любимого свого пса, і троє, громадою ділили один з одним вечерю.- Ніч була йому для одпочинку від напруження думок, що непомітно знесилюють сили тілесні; а легкий та тихий сон був для уяви його картиною з'явищ, які дає гармонія природи. - Час опівночі звичайно присвячував він молитві, який у тиші глибокого мовчання почуття і природи наслідувало розумування про Бога.- Тут у мить починалася боротьба і серце його ставало полем битви: самолюбство знаряджувалося укупі з паном нашого віку, світлим розумом, властивими тілесності людській слабостями й усіма створіннями і нападами з усієї сили на волю його, щоб полонити її, позбісти на престолі свободи її і бути подібним всевишньому. Думка про Бога, навпаки, кликала його до вічного, єдиного правдивого блага усюдисущого, усе оповняющого, і змушувала його скористати з усього знаряддя божого, щоб змогти протистати хитрощам премудрости.- Небо й ад боряться у серці мудрого, і чи може він бути вільний, без діла, без чину, без користи людству ? Так, щас опівночі проводив він в окружній боротьбі з силами темного світу.- А ранок, що сяв піоля цього, вдягав його в світло побіди і в урочистості духа виходив він у поле поділити прославлення своє з усією природою.- Такий був обрав учителя його! Не орю, ані сію, ані купую, ані воїнствую,- так писав він приятелю своєму із самотности; відкидаю усяке життьове піклування. Що ж роблю ? А це - завше благословляючи Господа, співаємо воскресення його ... Ах, друже мій!... сидячи дома, ходячи шляхом, засипаючи та прокидаючись: приймай та обертай усе у благо, задоволений тим, що є; з приводу усього, що з тобою трапляється, не ставай безумно проти Бога; завше радуючися, за все дякуючи, молися.- Можна було життя Сковороди назвати дійоним життям".

Так пише Ковалінський. Нам впада у вічі, що з одного боку йде мова про "боротьбу", "битву", "мету", вусилля, з другого - Сковорода ніби радить однаково " з подякую Богові" приймати усе, щоб не трапилося з людиною. Зрозуміємо це протиріччя лише познайомившись з усією системою думок Сковороди в її цілості.

Розуміння думок Сковороди утруднено тим, що, ідучи за старою традицією філософії, він, як і багато інших предотавників "Київської школи," змальовує свої думки образами та картинами . На його думку, так висловлені думки в Біблії, так саме захована правда у цілому світі, так саме криється вона в душі людській. Але якщо навіть і винайдемо під покровою образів (" символів" або "емблем") в Біблії, в світі, або у нашій душі заховані там думки які не є такі прості для зрозуміння, бо вони, гадає Сковорода протирічать собі, є " а н т и т е т и ч н і ".

Весь світ складається з протилежностів. " В цьому цілому світі - два світи, з яких складається один світ: світ видимий і невидимий, живий і мертвий, цілий і розпадливий. Цей-риза, а той - тіло. Цей - тінь, а той дерево, цей - матерія, а той іпостась, себто основа, що утримує матеріяльний бруд так як малюнок тримає свою барву"... В природі " не знайдеш дня без тьми і світла, а року без тепла та зими". Все в світі утворюють протилежності (" антитези "), складаючись в єдність: "утворюють єдине - їжу-голод та насичення, зима і літо - плоди. Тьма і світло - день. Смерть та життя - всяке створіння". " Так стоїть весь світ. Протилежне підтримує протилежне". Те саме сполучення протилежностів знайдемо і в житті людському - де "солодощі є наго-

родою гіркоти, а гіркота - мати солодощів", "плач веде до сміху, а сміх у плачі криється". Ніби посміхаючись вичиблює Сковорода оці протилежності в житті: " де... менш золота - менш потреб, менше рукомесел - менше марнотратів, менш наук - менш дурнів, менш прав - менш беззаконників, менше знаряддя - менш війн, менше чести - менше страху, менше солодощів - менше жалю..."Тому то й усе добре, гарне, красне, видатне, святе знайдемо під злим, незугарним, недобрим... - Сковорода йде в цих поглядах не лише за філософами, (т.зв. " д і я л е к т и к а м и ") але й за християнською наукою: бо, напр., і в посланіях апост.Павла весь час підкреслюється, що в релігійному переживанні християн, сполучені протилежності, антитези: "Бог вибрав немудре, щоб посоромити мудре, і немічне світу вибрав Бог, щоб посоромити міцне, і незначне і пригнічене світу вибрав Бог,щоб посоромити значне"; "в честі й безчесті, хвалені й ганені, яко спокусники, але правдиві, невідомі й знайомі, вмираючи оживаємо, карані невмираємо, смутні й завше веселі, бідні багатьох збагачуємо, нічого не маємо і все посідаємо ". Сковорода іноді натякає на подібні слова ап. Павла.

З антитетичною філософією Сковороди тісно зв'язаний його " д у а л і з м "вчення, що світ є подвійний: "весь світ складається з двох природ, одна є видима, друга невидима. Видима природа зветься створінням, невидима Богом. Ця невидима природа або Бог проникає та утримує ціле створіння". Видимий світ-створіння Сковорода порівнює з тінню дерева - Бога. Ці "дві природи : вища та глибша, вічна та тлінна утворюють усе". "Внутрішній ", "вищий", божественний, невидимий світ є міцніше, кріпше, постійніше, аніж змінний, непостійний видимий світ, є його суттю, єством та основою: "як часто чуємо про повітря?- Чи не спираються птиці на повітрі ? Воно міцніше за залізо.Але деревляну стіну можна легше помітити. А повітря вважають за пустоту. Чому? Бо його не легко помітити. Стіну легче намацати. Скорше побачите різні барви. А повітря не таке гарне. А проте воно міцніше за камінь та залізо .... Повітря заховальніше та здається, що воно не має ніякої сили, хоч гонить кораблі, рухає море, ламає дерево, руйнує гори, окрізь проникає та все зїдає, а саме залишається ціле. Бачиш, що природа не така, як ти міркуєш. У ній те сильніше, що невидніше. І коли щось так заховане, що його не можна намацати ніякими змислами, то в тому то й є сила. І коли ми ледви можемо переконатися в існуванні повітря, хоч воно шумить, гремить, тріщить та тим самим дає знати про своє існування, то як ми можемо помітити те, що очищене від усякого матеріяльного бруду, заховане від усіх наших змислів, тріску та змін, блаженно перебуває в вічному спокої та в спокійній вічності "- себто Бога. Бог є основа світу, єдине тривке, кріпке, місце буття у світі. Матерія є цілком пасивна, несамостійна," ніщо ", як виловлюється Сковорода, а Бог "весь світ... утримує врусі ...., є буття усякому створінню. Сам одушевляє, годує, упоряджує, виправляє, захищає, і за своєю волею, що є загальним законом, або статутом, знов повертає в сирову матерію, або бруд; а ми це звемо омертю"." Усе створіння йде за керовництвом Творця. - - - Хто кличе породу соловїв та дроздів у ліса та сади, жайворонків у поля, а жаб у води та болота ? Хто веде, річки до моря? Хто притягає сталь до магнету ? Хто піднімає дрижке полум'я догори ? Це наш Бог, що над усім панує та в усьому господарює ".

Так само як цілий світ - подвійна і людина. І в людині Сковорода (як і отці церкви та містичні філософи усіх часів)

розрізняє "з о в н і ш н ю" та "в н у т р і ш н ю" л ю д и н у, "обидві людини — земна та небесна — в тій самій людині". Це дійсна людина описана у Сковороди з якостями божественними, як "жива", "божественна", "ціла", як "сонце", "голова", "зерно". "Мертва" людина — "це тінь, тьма та тлінність" — звертається Сковорода до (зовнішньої) людини: "Ти — сновид твоєї дійсної людини. Ти одяг, а вона тіло. Ти ніщо, а вона у тобі істота. Ти бруд, а вона у тобі краса, образ та плян". "Дійсна людина є самому Богові рівна..." "дійсна людина є своєму вічному отцеві єством та силою рівна, єдина в кожному з нас та ціла в усякому". Окремі люди — ніби тільки відбитки дійсної людини в дзеркалах: "Чи бував ти коли в царському палаці? Чи стояв ти посеред кімнати, де всі чотири стіни та двері були покриті дзеркалами?... Стань на рівному місці та накажи поставити навколо себе сто дзеркал у колі. Тоді побачиш та переконаєшся, що твій тілесний бовван має сто постатей і всі ті постаті залежні від нього. Коли дзеркала забрати, то всі копії заховуються в своєму початку й своєму оригіналі, як вітки в їх зародку. Але наш тілесний бовван є лише тінь дійсної людини... Її всі наші боввани, є лише дзеркаловидні тіні, які, то з'являються, то зникають...". Сковорода зве дійсну людину також "безодня" або "серце" людини. Ця "безодня" є "ширше усіх вод та небес": "О серце, безодне усіх вод та небес ширше!... Яке ти глибоке! Усе обіймаєш і утримуєш, а тебе ніщо не вміщує!" "Все в (зовнішній) людині залежить від "серця": "думки серця ... непомітні, ніби їх зовсім немає, але з цієї іскри повстає велика пожежа, виникає повстання та руїна; від цього зерна залежить усе дерево нашого життя"...

Ця постійність світу та людини з'ясовує нам те, чого ми не зрозуміли в біографії Сковороди Ковалінського, — треба плекати в собі дійсну людину, що живе в дійсному ("невидимому") світі та боротись проти зовнішнього світу та проти власної зовнішньої людини. Коли "дійсна людина" є "зерно" в нас, то треба очистити це зерно від лушпиння, від усього, що належить до "зовнішньої людини", тоді з'явиться в людині її "внутрішнє", її божественна природа. Це є "о б о ж е н н я" л ю д и н и, про яке вчили вже отці церкви та й старогрецькі філософи ... Це обоження є, як бачимо, разом з тим "самоприниження", відмовлення від власної (зовнішньої) волі, — треба "вбити свою волю", животворну смерть " зовнішньої людини внутрішня людина " воскресає" або " народжується удруге " для обоженного буття. Людина стає подібна Богові, та з л и в а є т ь с я з Богом (" м і с т и к а"), знищується в цьому "святому джерелі ": "Люблю джерело та голову, ключ і початок, що точить вічні струмки із пари серця свого ... Ріки приходять. Потоки висихають. Струмки зникають. Джерело вічною парою дихає, яка живить та прохолоджує. Джерело саме люблю та зникаю ... О серце моря! О пречиста безодне! Джерело святе! Тебе єдиного люблю, Зникаю в тобі та преображаюся..."

Але Сковорода не вимагає від усіх людей, щоб вони йшли тим самим шляхом. Навпаки, він припускає, що шлях самоудосконалення є в кожної людини свій власний. Люди не рівні один одному, Сковорода висміює " рівну рівність яку дурні у світ ввести хочуть", та вчить про " н е р і в н у р і в н і с т ь"— вираз, що так підходить до його антитетичної філософії: "Бог багатому подібен фонтану, що заповнює різні посуди за їх обсягом. Над фонтаном напис: нерівна всім рівність. Ллються із різних рурок

ріжні токи в ріжні посуди, що стоять навколо фонтану. Менший посуд менше має, але в тому є рівний більшому, що так саме є повний". Дійсне призначення кожної людини - в ній самій, а не поза нею.Бог, царство Боже в нас самих:" Скрізь Бог ... де ж його ближче шукати, як у тобі самому" ;"море від нас далеко,а Бог наш у нас, у серці нашому"...

Через своє покликання, через працю, що для кожної людини є" природна", досягає людина досконалости та щастя: "мертва зовсім є душа людська яка не віддана своєму природньому ділу,подібна до каламутної та смердючої води"..." Ліпше бути природним котом, а ніж з ослячою природою львом". Сковорода вважає, що й він сам, обравши для себе мандрівне життя, пішов за покликанням Божим: "Світ подібний до театру: щоб грати в театрі з успіхом та похвалою, беруть ролі відповідно до здібностей... Я довго міркував над цим, і по довгих спробах побачив, що не можу грати в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької , простої, безпечної, самотньої; я обрав цю ролю, узяв її та задоволений"....

Ми бачимо, що антитетична філософія Сковороди є суцільна та викінчена система. Усі її думки в'яжуться одна до одної, та їх Сковорода здійснив у своєму житті. Тому ми з повним правом уважаємо нашого філософа за одне з найвизначніших з'явищ в духовній історії України.

5. Сучасники Сковороди.

За часи Сковороди ще цілий шерег українців працював на полі філософії переважно в Росії. Можна сміливо сказати, що головніші автори філософічних творів в російській мові, а також перекладчики, що виробили російську філософічну термінологію, були українці (між ними Гр. П о л е т и к а, ймовірний автор "Історії русів").

Найбільш визначні представники української думки мали всеж виразно релігійні інтереси та в багатьох пунктах дуже наближаються до Сковороди, утворюючи з ним, так би мовити,"містичне трьохзір'я" української філософії: це Паїсий Величківський та Семен Гамалія.

П а ї с и й В е л и ч к і в с ь к и й, що народився та помер тих самих років, що й Сковорода (земляк Сковороди з Полтави), працював, що-правда, поза межами України. Учень Київської Академії він приймає чернецтво і перебуває на Афоні та в Румунії, обновлює та оживляє християнство та зокрема аскетичне чернецьке життя в Румунії... Величківський сам написав небагато (невеликі аскетичні трактати та листи), але обробив в слов'янській мовівеличезну збірку вибраних творів отців церкви "Філокалія" або "Добротолюбіє", що подає головно е т и ч н і та а с к е т и ч н і у р и в к и з т в о р і в о т ц і в ц е р к в и. Збірка ця була надзвичайно розповсюджена на Україні та в Росії та не тільки зумовила собою цілий характер народньої православної релігійности в XIX в.,- мала великий вплив і на секти, але вплинула й на представників філософії (напр., на т.зв. "слов'янофільські поезії... Головний зміст "Філокалії"- змалювати шлях удосконалення людини та засоби боротьби зі злом (що персоніфікується як диявол); мета цього удосконалення- "обоження",як і в Сковороди, та й в окремих питаннях знайдемо в "Філокалії" багато спільного з Сковородою ... С е м е н Г а м а л і я - молодший за Сковороду (I743 -I822) вихованець Київської Академії, де він - треба гадати - позна-

йомився з Західньо-Европейською містикою. Виїхавши до Росії, Гамалія прийняв діяльну участь в русі т.зв. "масонів", що в ті часи цікавились переважно містичною літературою Заходу. Гамалія переклав твори найвизначнішого німецького містика нових часів: Я.Беме (XVII в.) в 22-х писаних томах, твори французького послідовника Бемо-Сен-Мартена й ін. Але діяльність його була головне - особистий вплив на людей, на яких він, як свідчать учасники, мав велитенський вплив, завдяки своїй блискучій красномовности, своєму вмінню підходити до людей та своїй силі переконання. Ми маємо свідоцтва про те, як він в коротший час обертав до віри людей, що стояли на ґрунті тодішнього модного невірря французької просвічености.- Лише бліде уявлення про особу та думки Гамалії дають його листи до друзів та "учнів", які було видано після його смерти. Зміст листів - повчальний, та Гамалія рахується з тим, що люди, яким він пише, читають містичну літературу(крім Беме, напр., ще Арндта, якого перекладав С. Тодорський). Думка про " в н у т р і ш н ю л ю д и н у" є, як і в Сковороди, провідною думкою. З цієї думки випливає к р и т и к а у с і х " з о в н і ш н і х " б л а г т а п р и н а д с в і т у, критика, що змістом(не формою)нагадує Сковороду. У протилежність до Сковороди та Величківського, не бачимо у Гамалії безпосередніх впливів творів отців церкви.

Л е к ц і я о д и н а д ц я т а.

6. Західня філософія на Україні в першій половині XIX віку.

Вже кілька менш видатних сучасників Сковороди прокладали шляхи на Україну для західньої філософії. Ширші впливи заходу - переважно Німеччини зустрічаємо на Україні в XIX віці. Ці впливи зустрінемо і в Київській Академії, і в нових високих школах на Україні - університетах в Харкові та Києві, "ліцеях"- в Одесі та Ніжині.

Провід у світовій філософії на межі XVIII - XIX віків мають німці, так звана ф і л о с о ф і я " н і м е ц ь к о г о і д е а л і з м у ", головними представниками якої є К а н т і його послідовники та продовжувателі: Ф і х т е, Ш е л л і нґ та Г е ґ е л ь.

Кант був ідеалістом головне в " теорії пізнання " ("гносеології"). Він вчив, що пізнання людське не просто є копія, відбитка зовнішнього світу, а що в пізнанні головну ролю грають " думки ", що не із світу, а з людини самої походять.-Фіхте,Шеллінґ та Гегель шукають думок в світі самому - в природі, в історії людській, в державі, в мистецтві і т.д. Кант займався головне " гносеологією", останні "німецькі ідеалісти" утворюють "системи", в яких філософія вчить про весь світ; значіння Гегеля особливо є в тім, що він окрему увагу звертає на історію...

Перший переклад канта на російську мову(одного з головних етичних творів Канта) зробив українець Я к і в Р у б а н та видав в Миколаєві I803 р.- філософією Канта зацікавились два підкарпатці: П е т р о Л о д і й (I764-I829), професор філософії в львівській українській теологічній школі "Студіум рутенум",а пізніше в Кракові та Петербурзі. Лодій переклав етику одного представника школи Вольфа, Баумайстера (Львів.I790), на олов'янську мову з домішкою української та російської; а в Петербурзі видав логіку, в якій використовує м.ін. і думки Канта (I829 р.). В а с и л ь Д о в г о з и ч (I783-I849), уніятський священник на

Підкарпатті, цікавився і Кантом і Фіхте та Шелінгом; про філософію Канта Довгович написав латинський твір в двох томах (невидано); залишився незідомим більший латинський філософічний словник Довговича; натомість вийшло друком кілька філософічних творів Довговича мовою мадирською.- В Харкові короткий час (1807-9) викладав політичну економію послідовника Канта, німець Л.Г.Я к о б, що друкував (німецькою та російською мовами) підручника філософії в дусі Канта.

Одним з найліпших професорів в Харкові був (1806-1816 р.) німець, послідовник Фіхте Й.Б. Ш а д (1758-1834). В часи свого перебування в Харкові Шад видрукував (латинською мовою) логіку (1812, тут видано і виклад філософії природи), "природне право" (1814) та промову про "звільнення Європи" (від Наполеона 1814) в якій подав і коротеньку теорію нації: перша праця про національне питання на Україні ... Шад скупчив коло себе і певну кількість учнів, з яких де-хто був вже підготований у Київській Академії; з кола учнів Шада вийшло в рр. 1813-25 кілька-надцять друкованих праць філософічного змісту, між іншим переклад одного з творів Фіхте (1813). 1816 р. Шада було вислано з Росії. Але ще р.р. 1825-1830 улюблений вчитель Гоголя М. Б і л о з у б (ов) викладав у Ніжинському ліцеї за підручниками Шада.

Катедру Шада заняв підкарпатець А.І. Д у д р о в и ч (1782-1829) мало талановитий послідовник Шеллінга. Але філософію Шеллінга тоді проповідував вже в Росії українець Данило Мих. К а в у н н и к - В е л л а н с ь к и й (1774-1847), (вчився в самого Шеллінга в Єні), проф. в Петербурзі, що мав вплив і на російських романтиків. В Харкові викладав та писав критичні та естетичні статті шеллінгіянець, німець Й.Хр. К р о н е б е р г (1788-1838), в Одесі був професором шеллінгіянець К. Зеленецький (1802-1858). Та найбільше значіння має вплив Шеллінга на видатного українського діяча, етнографа та історика М и х а й л а М а к с и м о в и ч а (1804-1873), який між іншим, один з перших зробив спробу дати характеристику української душі, а також звернув увагу на ролю історії для філософії (див. далі про Гегеля). Велике значіння має і вплив філософії Шеллінга на (росіянина) П.С. А в с е н е в а (арх. Теофан; 1810-1852), проф. Київської Академії та Університету; з Авсеневим були в зв'язку та знаходились під його впливом члени "Кирило-Методіївського братства".

Мабуть, найбільший вплив у слов'ян взагалі мав з німецьких філософів Гегель. На Україні зокрема були його послідовниками О.М. Н о в и ц ь к и й (1806-84), та С.С. Г о г о ц ь к и й (1813-1889), професори Київської Академії та Університету та деякі їх учні, як видатний український педагог Мих. Тулов (1814-1882), харківський історик М.М. Л у н і н (1806-або 1807-1844), відомий український поет та проф. в Харкові А м в р о с і й М е т л и н с ь к и й (1814-1870). О. Новицькому та С. Гогоцькому належить багато видатних праць, головне з історії філософії. За межами України працювали проф. Петро Редькин (1808-1891) в Петербурзі та Москві, основник російського гегельянства Мих. С т а н к е в и ч (1813-1840), та філософ і літературний критик, приятель Толстого та Достоєвського М. С т р а х о в (1828-1896).

Ми навели цей довший спис імен, щоб наочно показати, що філософічна думка на Україні не завмирала, та що, як українські філософи тоді не писали по-українському, (бо й філософічна та взагалі наукова ново-літературна українська мова не була ще

тоді добре вироблена), але праці філософічної на українському ґрунті не бракувало, та українці навіть приносили західню філософію до інших країн - до Росії, Угорщини, та Польщі....

7. філософічні погляди українських письменників.

В 30-х - 40-х р. р. XIX в. філософічні думки починають впливати на широкі кола українського суспільства. Це помітимо зокрема в українських письменників та діячів. Хоч з них ніхто не займається ближче фахово філософією, а про те погляди кожного мають чимало філософічних складових частин. Можемо сказати навіть, що деякі пункти українського руху не можемо остаточно зрозуміти без знайомства з філософічними думками українських письменників та діячів.-

Треба згадати в першу чергу М и к о л у Г о г о л я (I809-I852), відомого, як видатний російський письменник, в творчості якого українські елементи грають найвизначнішу ролю. Гоголь розвинув свій світогляд не стільки в своїх художніх, скільки в спеціяльних творах ("Сповідь автора", "Вибрані місця з листування з приятелями") та в приватних листах.

Основою усіх інтересів Гоголя є і н т е р е с до л ю д с ь к о ї д у ш і. Гоголь твердить, як і Сковорода: "серце людини є безодня недовідома: тут ми що хвилини помиляємось ", "душа людська - криниця не для всіх приступна". Але до пізнання людської душі можна всеж дійти - шляхом с а м о п і з н а н н я ("пізнай себе" - говорить Сковорода) - "Знайди лише ключ до власної душі: коли ж знайдеш, тоді тим самим ключем одімкнеш душі усіх". Такий ключ є для Гоголя не розум, а п о ч у т т я, "емоція", в першу чергу естетичні, художні переживання. Слово та поняття " серце ", що його Сковорода вживав для визначення усієї глибини людської душі, вживає Гоголь в вужчому сенсі (який більше відповідає вживанню слова "серце" в народній українській мові), в сенсі емоціональному.- Згідно з таким уявленням про людину, що головним, найглибшим в її є почуття, емоція, надає Гоголь почуття головної ролі і в своїй етиці та в своїх уявленнях про суспільство: головну ролю в житті окремої людини та суспільства він уділяє тим самим, що впливають на людське почуття: а це є м и с т е ц т в о та р е л і г і я. Від мистецтва та релігії чекає Гоголь обновлення, відродження окремої людини та людства.

Головне завдання людини "праця над собою". "Візьмись за.. господарство людської душі. Тільки там знайдеш щастя". Бо "людська душа - це скарб, про який нам усім треба дбати якнайбільше". "Вища насолода - милуватися красою душі, що є окрасою та перлою Божих створінь".- Завдання "господарства наших душ" (Сковорода говорить про "економію душевну") є розборкати, розбудити душу, зробити її "живою душею". До цієї мети Гоголь шукає шляхів-особливо, для окремої людини ("внутрішня аскета" або "внутрішній манастир", як він висловлюється, але - поруч з цим і шлях мистецтва, (краси), що освітлене та керується релігією), але також - та головним чином шляху суспільного,- перебудови цілого суспільства на основах естетичних та релігійних. До господарства наших душ "веде шлях також через господарство в звичайному розумінні цього слова. Кожна людина повинна знайти"своє місце" у світі, у суспільстві, місце, на якому її поставив сам Бог, та на якому вона повинна виконувати доручення, "заказ"самого Бога (вгадаємо "покликання", про яке говорить Сковорода). "Людина виправляється та удосконалюється лише при ділі .... Ставши при ділі, людина

стоїть на землі . Тільки на землі можна сіяти зерна". Гоголь утворює собі ідеал суспільства, що є релігійно-зорганізоване та релігійно-скероване. Цей ідеал є наскрізь естетично-забарвлений.

В протилежність до Сковороди, Гоголь не знайшов повного вислову своїм думкам. Його життьовий шлях закінчився трагічно: він вмирав майже цілком самотний, бо незрозуміли його і його найліпші приятелі; але думки його знайшли відгук пізніше (між іншим, у Достоєвського) та вновь зустрічають увагу лише в наші часи. З українців Гоголь вплинув значно на Куліша.

Коли Гоголь залишив український ґрунт та став російським письменником, в Києві зібрався цілий гурток української молоді, між ними найвизначніші українські поети: Шевченко (1814-1861) та Куліш (1819-1897), професор, відомий пізніше український історик М. Костомаров (1817-1885) та М. Гулак (1822-1899). Вони склали т.зв. "Кирило-Методіївське братство", що знаходилось під впливом західньої "романтики", між іншим пробудження інтересу до національного питання, та розуміючи християнство в дусі такої романтики, стреміло до національного відродження України та до самоудосконалення в дусі своїх християнських ідеалів. "Київська молодіж, про котру мова" - згадував пізніше Куліш -" се була молодіж високої чистоти душевної, апостольство любови до ближнього доходило в неї до ентузіязму", вона "вдохновлялась чудесами християнської проповіді серед спізненого римського царства"... Значний вплив на братчиків мав вже відомий нам Київський шеллінґіянець П.Лвсенев.

Захоплюючись ідеєю нації, естетикою, християнством, вірячи в те, що "закон Божий написаний в серці людини Божим перстом", братчики вірили, що вони зможуть утворити новий лад на Україні - та, мабудь, і в цьому світі, "натхнувши духом своєї любови та благословення кращих людей у панський сім'ях "та разом з цими людьми досягнути широкого впливу ... Добро України " можливе тільки при виповненню заповіту нашого божественного Спасителя". Тому треба " стремитись до здійснення Божої правди, до панування свободи, братерської любови та народнього добробуту"... Усі слов'янські народи повинні з'єднатись в одну родину. Завдання слов'янства "зм'ягшити схвильовані нещастями душі народів розв'язанням соціяльних завдань, поворотом блага, що вказане Спасителем". Цілу історію людства з цього пункту погляду накреслив Костомаров в невеликому творі "Книгах битія українського народу". Неправда, неволя, панування "панів та царів" над пригніченим людом є відпадення людей від Бога. Поворот до заповітів Божих, до первісного християнства і є здійснення того"р е л і г і й н о г о с о ц і я л і з м у ", кажучи модерним словом, до якого стреміли братчики та зв'язаний з "воскресенням України", якого вони чекають.

Не диво, що царська поліція 1847 р. усіх позаарештовувала та порозсилала по усяких далеких кутах, з яких дехто й вибрався лише через десяток років.

Братчики в пізніші роки де в чому розмінювали свої погляди, але основний настрій їх - віра в "воскресення України" та в зв'язку з цим в зміну ладу як не цілого світу, то хоч би Росії, залишивсл той самий. Для нас найцікавіші провідні думки, якими жили визначніші братчики: Костомаров, Куліш, Шевченко - ті, хто відограв в національному відродженню України найбільшу ролю.

Костомаров сполучав захоплення романтикою філософів Шеллінґа з християнством та цікавістю до містики (Тома Кемпійський). Найцікавіше для нас твір Костомарова з р. 1861 "Дві руські народ-

ности (росіяни та українці), в якому хоче він подати начерк українського народнього характеру. Костомаров вважає різницю між росіянами та українцями старою (з XII віку). Російська основна риса є практицизм, який лише на зовнішність іноді перекидається в містицизм. Основні риси розходження такі: 1.в росіян панує з а г а л ь н і с т ь (Бог та царь) над особистістю, над окремою людиною, українець вище цінить окрему людину, аніж загал; 2 росіяни " н е т е р п и м і " до чужих вір, до чужих народів, що до них вони ставляться з призирством, до чужих звичаїв, до чужих мов і т.п., на Україні люди "звикли в незапам'ятних часів чути у себе чужу мову, і не цуратись людей з іншими обличчями та з іншими звичаями", ворожнеча до чужих народів вибухала лише, як до чужинці "ображали власні святощі" українського народу; 3. росіянин народ м а т е р і я л ь н и й, українці стремлять "одухотворити весь світ"; 4. росіянин м а л о л ю б н и й до п р и р о д у, не плекає квітів, "має якусь зненависть до рослин", українець любить природу, тому то й "українська поезія нерозривна від природи, вона оживляє її, робить учасницею радости й горя людської душі; трави, дерева, птиці, тварини, небесні світила, ранок і вечер, весна і сніг -усе дихає, мислить, почуває разом з людиною, усе озивається до неї чарівним голосом та участи, то надії, то осуду"; 5. Так саме і л ю б о в д о ж і н к и - матеріяльна у росіян та духовна - в українців; 6. В р е л і г і ї увага росіян спрямована на зовнішність, на форму, на літеру, в українців "немоливо, щоб повстав якийсь розкол з-за обряду, з-за букви", їх релігійність є внутрішня; 7. в с у с п і л ь н і м ж и т т і у росіян панує ціле над одиницею, загальне над окремою людиною, що є цілком придавлена, пригнічена, для українця такий порядок цілком неможливий, вони цінять "особисту свободу", у росіян панує насильство (монархія), в українців - доброхільна спілка (федерація). Ця спроба характеристики (з якої ми подали лише головніші пункти) дуже цікава та залишається й зараз однією з найширших та найглибших. Усе життя народа виникає - на думку Костомарова - із внутрішньої глибини його духа ; Костомаров уявляє собі цю глибину народнього духа, як ніби заховану "в великій народній могилі (в минувшині),- це є звичайне романтичне уявлення.

К у л і ш часто міняв свої політичні думки та ідеали. Але основа його думок залишалася завше та сама. Це уявління про те, що сутне в людині є глибина душевна, яку Куліш і зве " серцем ", "Серце"є "глибоке", "таємне", "невідоме нікому". Про це співає Куліш в своїх віршах:

Ой с е р д е н ь к о закрите,
тихий раю, тихий раю,
.....
ніхто тебе не нівечить,
бо н е з н а є, бо н е з н а є.
Глибокий колодязь
тільки дно блищиться:
твоя думка г л и б ш е
у с е р ц і т а ї т ь с я....
С е р ц е чисте, милостиве,
дар найкращий Бога,
найпевніша, найпростіша
до небес дорога.....
М і й к р а м у с е р ц і....

" Коли б ви знали, як глибоко в морі ростуть коралі, що з них намисто нижеться! От же ще глибше на дні душі людської з а т а ї л и с я поетичні речі, що ними, мов дорогими коралями, людська душа закрашається "Треба угождати тільки Богові, а Бог говорить нам через наше серце... " " Добро есть на світі -есть воно в моєму с е р ц і ". В людині, голос серця якої ми чуємо "живу душу": "невимізковане слово - живий голос живої душі, а всяка душа нам рідна, як сестра братові, і горнемось ми до неї, як сирота до свого на чужині". " Красен Божий мир, а ще красніша душа чоловіка, і тягне вона до себе непобідимою силою. Великі скарби своєї благости розсипав Бог у своєму красному мирові, а ще більшими скарбами збагатив чоловіку душу. І не того нам хочеться жити, щоб тільки на світ Божий дивитися: ще більш нам хочеться в чужі душі входити і благодатні скарби на скарби міняти". В серці, на дні душі людської - і минуле, і передчуття майбутнього ....

Куліш шукає противенства між " внутрішнім " та " зовнішнім " не лише в людині, а і в світі, і в історії. Він хоче збудувати ідеал України на "серці", на "внутрішньому", відкидаючи -зовнішнє", що є чуже, штучне .... Куліш мріє про "воскресення" України, що спить в могилі. Це воскресення буде усуненням усього чужого. Дійсне, сутнє українське було, на його думку, вже десь в минулому, на початках української історії. Тому Куліш кличе до "повороту" до минулого. Куліш розвиває "хуторянську філософію", відкидаючи місто, міську культуру, як чужі українському народові,-

..... підемо в леваді,
в поля, в луги, в гаї широкошумні
..... піснями тут ми з Богом розмовляєм,
вселенна серцю нашому відкрита.....

" Народня простота дає людині чисте с е р ц е..... Ніяка наука такого правдивого серця не дасть. Наукою ми тільки розум собі прибільшуємо". На селі, на "хуторі", що живе старим та вічним наукою Євангелії: " оставайтесь при своїй городянській філософії, а нам дозвольте..... селянську філософію проповідати, взявши її прямісінько із Евангелія....", з цієї вічної книги,- в той час як в містах, що-дня, то якась нова, модна, модерна правда".

"О тихі хутори, великі у малому,
великі тим, що є найлуччє, краще в нас!
.....
ви любі втелеща кохання і натхнення
від каменюк людей без с е р ц я і ума!
Ще не зазнали ви принуки просвіщення,
ще вас не поняла академійна тьма:
подайте ж гасло нам нового воскресення,
справдить обіцянку священного Письма,
що істину колись ми с е р ц е м зрозуміем,
неволю розумом перемогти здолієм".

Та й уся українська народня культура, з її мовою, в її поезією (піснею) є ділом с е р ц я: " велика бо сила в простому народньому слові і в простій народній пісні, а тайна тої сили - в людських с е р ц я х, а не в людському розумі. Те слово с е р ц е м люди вимовили ... "Чужомовні вчителі залишились чужі народові, бо нарід " в с е р ц і ", сам того не знаючи, був од усіх їх розумніший; тим і не кидав свого рідного слова, не забував рідної пісні"....

Суцільний є і світогляд Ш е в ч е н к а, хоч керують ним і інші думки: по перше думка про людину, як вона є, яку хоче Шевченко звільнити від гніту політичного, поставити перед лице Бога, без посередництва "царів та панів", що замість правдивого Бога підсувають людині "візантійського саваофа"; нарешті хоче Шевченко і безпосереднього зілляння людини з природою .... Це центральне поставлення людини в думках Шевченка досить виявляється в тому, що Україну він зображує завше, як людину - як "бідну мати", "стару мати", "заплакану мати", або невільника, або й інші пригнічені народи (кавказців), як людину - Прометея, прикутого до скелі.....

М и к о л а Г у л а к цікавився та займався філософією та писав навіть фахові твори, що цікаві й зараз.

Ми могли б підібрати до думок Кирило-Методіївців подібні ж думки з західніх філософів (романтиків). Але нас найбільше цікавить те, що думки окремих українських письменників нагадують одні одних та й думки Сковороди, про якого вони майже не знали..... Треба думати, що тут виявилися спільні риси українського духа.

8. Памфило Данилович Юркевич.

Найвизначнішим українським філософом у XIX віці був, без сумніву, П а м ф и л о Д а н и л о в и ч Ю р к е в и ч, проф. філософії в Київській Духовній Академії, а потім в Московському Університеті. Юркевич - син священика з Полтавщини (I827-I874), вихованець Київської Академії був не лише видатним мисленником але і блискучим письменником та дуже добрим викладачем, слава якого довго ще трималась в Київській Академії. Відомий український письменник Ів. Нечуй-Левицький описує Юркевича під іменем Дашковича в своєму романі "Хмари"; між іншим описує успіх лекцій Юркевича в Академії: "Молоді студенти, приїхавши з усіх кінців Росії, вже чули про його, вже ждали чогось незвичайного ... В його авдиторії було повнісінько студентів котрі сиділи цілими лавами й купою стояли у порога, прийшовши з інших курсів ... Дашкович промовив перше слово, і всі ряди голов, наче по електричному потоку разом схилялись уперед, насторчившись слухати. І цілу лекцію так держались голови - І його мисля лилась чиста, як кришталь! Не було там ні одного слова зайвого, не до діла"... Московські слухачі Юркевича-відомий російський історик Ключевський та славний російський філософ Вол. Соловйов свідчать так саме; Соловйов пише: "Юркевич був глибокий письменник, чудовий знавець історії філософії, зокрема старої, і дуже добрий професор, що читав незвичайно цікаві для фахівців і змістовні лекції... Але в Москві на Юркевича накинулась тодішня ліберальна преса, а саме з тієї причини, що Юркевич різко виступав проти метеріялізму, який тоді вважався чомусь єдиною можливою основою "прогресичного" світогляду. Хоч газети та часописи виступали проти Юркевича головне з особистими нападами, без знання науки, та філософії, але вплив його був цими нападами знищений, студенти від нього відштовхнуті.

Деякі праці Юркевича (напр., про Платона й Канта) мають велике фахове значіння, але дати їх виклад нефахівцям - не легко. Ми зупинимось переважно на провідних думках Юркевича, залишаючи на боці деякі його думки - важливі та цінні, але такі, що цілком ясними ми могли б зробити їх лише фахівцям.

Юркевич хоче усунути однобічності і матеріялізму і ідеалізму, хоче їх до певної міри примирити. Матеріялізм з'ясовує

усе у світі з зовнішніх причин, ідеалізм - з "єства" кожної речі. Юркевич визнає подвійну зумовленість усього - зумовленість зовнішніми причинами - з одного боку, та зумовленість кожної речі її власним єством, зумовленість внутрішню. Так є в фізичному світі, так є і в людині, що не лише приймає до себе зовнішні впливи, а й діє активно та свобідно, ставиться "критично" до усього, що приходить до неї зовні.

Поруч з"чим, що є" (це є і зовнішній, фізичний світ і душа людська)стоїть " і д е я " (думка). Ідея не є те саме, що усі предмети в світі. "Ідея" не є сила (як це думає ідеалізм), а є лише в ' и м о г а, "норма" для того, що є Ідея є те, чим предмети п о в и н н і бути... Ідеї можуть бути здійснені лише через діяльність розумних істот - людей. Людина є тому посередник між ідеями та світом ... В дальшому розвитку своїх думок Юркевич багато де в чому перехоплює думки пізніших західніх філософів.

В центрі думок Юркевича стоїть також думка про "серце", яко основу душевного життя: цю думку ми вже зустрічали і в інших українських філософів. Філософічне пізнання розумом не є здібне охопити та зрозуміти усе буття. Поза межами розуму стоїть та вища і глибша діяльність людської душі, що її Юркевич зве " серцем ". "Серце" - це є життя почуття, емоцій людської, Юркевич дуже подрібно обґрунтовує значіння "серця" для всіх сторін людського життя,- "холодний розум" не може виясняти релігійної або мистецької чинності людини, не може дати людині етичних правил, як чинити в житті. Тут значнішу ролю грає почуття, напр., любов до людей, до Бога... Але почуття керує і нашим пізнанням, лише завдяки почуттю ми пізнаємо світ не як холодну мертву машину, а бачимо в ньому ж и т т я, к р а с у, т а є м н и ч і с т ь та охоплюємо його як ц і л е. Думки навіть і починаються, "зароджуються в серці", а розум лише надає їм обґрунтування та сувору "логічну" форму ... "Древо пізнання не є древо життя"- каже Юркевич. Ж и в е з н а н н я переливається через рямці розумного пізнання, та якраз це живе знання керує людиною в її цілости. Це живе знання дає нам " с е р ц е ", а не " г о л о в а". І тут Юркевич перехоплює думки де кого з видатних філософів сучасности; зокрема згодні з Юркевичем інші видатні українські філософи (Сковорода, Гоголь, Куліш). Тепер ті ж думки розроблює земляк Юркевича В.В. Зіньківський.

9. Сучасність.

Останніх п'ятьдесять років вже ближче зв'язані з нашим часом; тому визначаємо їх як "сучасність". В розвитку філософії за ці часи змінилися різні настрої: з 1860-1900 р. можемо говорити про невний підупад філософії. Протифілософічний настрій виявлявся в пануванні м а т е р і я л і з м у широких кол суспільства та в розповсюдженні таких філософічних течій,що звуться " п о з и т и в і з м о м" (твердження про неможливість якогось власного філософічного пізнання) та "с п е ц і я л і з м о м " (вимогою, щоб філософія займалась філософічною обробкою питань окремих наук). Пізніше по 1900 році прийшло нове оживлення інтересу до основних питань філософії, почасти під впливом філософії Канта...

Українці не мають, здається нахилу до скрайніх теорій. Важко було б назвати на українському ґрунті прибічника матеріялізму (яких чимало було в росіян). Позитивізм обороняв В о л. Л е о н т о в и ч (1837-1905), який одначе, зм'ягчував його однобічність філософією Канта. Визначніші українські мисьленики поста-

вили філософію на послугу окремих наук ("спеціялізм"): Ол.О.П о т е б н я (1835-1891) займається головне філософією мови, Л. І. М е ч н и к о в (ов) (1838-1888), М.З і с е р (1844-1888) -(вплив Маркса) займається соціологією - наукою про суспільство; пізніше - почасти під впливом філософії Канта українці переходять до праці над питаннями про пізнання (гол.методологія) - напр., видатний політико-економ Михайло Т у г а н - Б а р а н о в с ь к и й (1865-1919) та видатний правник Б о г д а н К і с т я к о в с ь к и й (1868-1920). Ще пізніше вчені, фахівці окремих наук, переходять від своїх наукових питань до загальних питань філософії: так сінеролог В е л. Б е р н а д с ь к и й подає цінні думки до філософії природи, вказуючи на ту величезну ролю, що її грає в геологічних подіях - в цілому житті землі жива матерія, живі істоти ... Історик В.Л и п и н с ь к и й (1882-1931) переходить від історичної праці до філософії історії. Не бракує зараз і українських філософів-фахівців, що працюють почасти на Радянській Україні, почасти в Галичині, почасти на вигнанні.

10. Головні риси українського світогляду.

Як що запитаємо, чи виявляється в розвитку української філософії якийсь спільний напрям, чи бренять в українських філософів якісь спільні мотиви, то можемо сказати, що на це питання відповідь буде позитивна. Вже в Кирила Транквіліона Ставровецького на початку ХУІІ в., в українських містиків ХУІІІ в. на чолі з Сковородою, в українських мисленників ХІХ в. (Гоголь, Куліш, Юркевич, але також Максимович, Костомаров), та у декого з наших сучасників (зокрема Липинського, Зіньківського) знайдемо кілька спільних думок, що є в них виразніші та сильніші, аніж в західній філософії.

Вже ті впливи, що їх мала на українську філософію західна думка, є характеристичні - в українських філософів зустріваємо - впливи отців церкви (Сковорода, Гоголь, Юркевич), барокко (Сковорода; барокко належить до найцікавіших з'явищ також в українському мистецтві та літературі), романтики (весь майже ХІХ вік та в значній мірі сучасність). Але і в порівнянні з цими "джерелами" деяких думок українських мисленників у останніх деякі риси є виразніші та яскравіші. Згадаємо коротко деякі з цих рис.

Е м о ц і о н а л і з м виявляється в високій оцінці життя почуття. Почуття, емоція оцінюється не лише як цінний елемент етики та релігії, але навіть як шлях пізнання (Гоголь, Юркевич). - "Ф і л о с о ф і я с е р ц я" (Юркевич) є характеристична для української думки. Але ця "філософія серця" має не лише той сенс, що високо оцінюється почуття: "філософи серця" вважають, що в душевнім житті людини глибше, а ніж "свідомі", самій людині ясні душевні переживання, лежить їх "основа" - а саме "серце" найглибше та захована в людині, "безодня", яка породжує та зумовляє собою так би мовити "поверхню" нашої душі (Сковорода, Величківський, Гамалія, Гоголь, Куліш, Юркевич). - З цією думкою зв'язане твердження, що л ю д и н а є "м а л и й с в і т", "мікрокосмос" (К.Тр.Ставровецький, Сковорода, Гамалія, Гоголь). - Безумовно характеристична риса душевної вдачі видатних українців, що знайшла вираз і в їх етиці - це - в певних умовах - нахил до д у х о в н о г о у с а м о т н е н н я, що Гоголь зве "духовний манастир" (Сковорода, Гоголь, Максимович, Куліш). - Це усамотнення духовне веде українців до визнання великої цінности за окремою особою, визнання для кожної людини права на власний, індивідуальний етичний шлях, - те, що ми могли б назвати "а м о р а л і с т и ч н о ю е т и к о ю" (Сковорода, Гоголь). - Але між окремими

ріжними типами людей повинна панувати не боротьба, а згода та "гармонія" = "м. р", е для українських філософів - основне, до чого людина та суспільство мають стреміти: "мир" між людьми та "мир людини з Богом" (Київська школа, Сковорода, Гоголь, Юркевич, Кулиш). Виявом цього стремління до гармонії між людьми та між думками є безумовно те, що українські мисленники завше стреміли заняти примирливе становище - віддати справедливість, справедливу оцінку навіть тим думкам, що є протилежні їх власним, навіть ворожим течіям. Крайні течії в якому б то не було напрямі не знаходили відгуку. - До ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал г а р м о н і ї в н у т р і ш н ь о ї, що є для українських мисленників найвищим ідеалом, метою, до якої вони усі стремлять. Чи багато з них досягнули цього ідеалу - судити важко. Сковорода, може, найближче до нього підійшов. - Р е л і г і й н е з а б а р в л е н н я яскраво виступає в історії української думки.

Боротьба думки коло оброблення та вислову оцих провідних ідей української філософії ще далеко не закінчилася. Українці, як і всі інші слов'янські народи - ще не подарували світові "в е л и к о г о ф і л о с о ф а", себто мисленника, що міг би повести за собою світову думку. Якщо такий філософ прийде, він, розуміється, зможе надати цим думкам останньої обробки та ясности.

Л і т е р а т у р а.

Загальна: Дм. Чижевський: Нарис з історії філософії на Україні. Прага 1931. В цій книзі знайдемо глави про усіх українських філософів, про яких ми говоримо в нашому курсі. Доповнення в статті В. Зайкина "Поступ", 1928 р. Число 3-4. М. Грушевський: З історії релігійної думки на Україні. Лбвів. 1925.

До глав 1 та 2. Яко справочника можна вживати книги: Я. Ярема: Ввід до філософії. Прага. 1924.

До глави 3. Старі часи: В. Щурат: Українські джерела до історії філософії. Львів. 1908.

До глави 4. Г. С. Сковорода: Дм. Багалій: Г. С. Сковорода. Український мандрівний філософ. Харків. 1926. Збірник "Про Сковороду". Одеса. 1922. (Стаття М. Гордієвського). Дм. Чижевський: Філософія Г. С. Сковороди. Варшава. 1934. В. Петров статті в "Життя та Революція", 1927, чч. 4 та 8; "Записки історично-філологічного Відділу Української Академії Наук", 1927, том. XIII-XIV. Популярні брошури - М. Возняка, Д. Багалія та М. Яворського, Васильківського, В. Білого. Вибрані твори Сковороди в перекладі на сучасну українську мову - Гнат Хоткевич: Гр. Сав. Сковорода. Український філософ. Харків. 1920.

До глави 5. Сучасники Сковороди: Див. загальні твори.

До глави 6. Західня філософія на Україні в першій половині XIX в. Див. загальні твори. Крім того: І. Мірчук: П. Лодій... В "Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlint. I. (1928) - (у к р а ї н с ь к а с т а т т я). І. Бірчак: Український філософ В. Довгович, "Науковий Збірник на пошану академіка М. Грушевського", том II. Київ. 1929.

До глави 7. Філософічні погляди українських письменників: Див. загальні твори. М. Возняк: Кирило-Методіївське Братство. Львів. 1921. П. Зайцев: Стаття в "Наше минуле", 1918, книга 1. Про Костомарова - В. Петров: "Життя і революція", 1929, числа 2-3. Про Куліша: Д. Дорошенко: П. Куліш. Київ, 1918, або Берлін, без року. В. Шурат: філософічна основа творчости Куліша. Львів. 1922. В. Петров: Куліш в 50-ті роки. Том 1. Київ. 1929. Про Шевченка: От. Смаль-Стоцький: Шевченко. Інтерпретації. Варшава. 1934. От. Балей З психології творчости Шевченка. Львів. 1916.

До глави 8. Юркевич: м о я книга (згадана в загальних творах).

До глави 9. Сучасність: моя книга. Про Потебню: К. Чехович: Потебня. Український філософ-лінгвіст. Варшава. 1930. К. Чехович: Погляди Потебні на українську справу. Львів. 1929. Про Лесевича: М. Журливий: В. Лесевич, яко філософ. Одеса. 1915. М о я стаття про В. Липинського в "Дзвонах", 1932.

До глави 10. Український світогляд: м о я книга. Костомаров в "Творах", Львів, 1906.

- - - - -

Лекція дванадцята.

ПЕРЕДХРИСТИЯНСЬКА РЕЛІГІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.

Проф. Дмитро Антонович.

Дати характеристику української передхристиянської релігії неабичайно важко. Відомостей про дохристиянську релігію дійшло до нас дуже мало і то в джерелах дуже сумнівних. Почати з того, що автори всіх старих літературних пам'яток були християни і з ненавистю ставилися до віри старої часів передхристиянських. Крім того, часто буває важко установити які фраґменти в пізніших списках старих творів є автентичні, а які є пізнішими вставками переписувачів, що також, як християни, вважали потрібним згущувати фарби щодо "нечестія і поганства" старих часів. Ці переписувачі могли давати вставки від себе до старих текстів, найменше журячись правдоподібністю своїх полемічних проти поганства випадів. Так само діяли і пізніші редактори, що перередаговували старіші літописні описки.

Взявши старі літературні твори, з яких доводиться здобувати відомості про стару передхристиянську віру українців, це пам'ятники або літописні, або проповіді проти власне вже не "поганства", а двоєвір'я, себто призначені для християн, які побіч християнської віри не позбулися старих передхристиянських обрядів. Ці проповіді здебільшого повстали в XII столітті, але дійшли до нас в пізніших списках не раніше XIV століття. Літописи теж, як відомо, підлягали літературним редакціям, вставкам і переробкам; при тому треба пам'ятати, що і перші автори і пізніші редактори, компілятори, переписувачі однодушно були тенденційно настроєні проти поганства. Нарешті при бідності і непевності наших відомостей про стару релігію може певним джерелом бути і такий чисто літературно-поетичний твір нашої старої писемности, як "Слово о полку Ігореві", але і воно є пам'ятником похристиянськи-настроєного дружинно-придворного середовища; автор його, а може автори ріжних частин цього твору, були християни - книжники, теж не ворожі християнським тенденціям. Одже непевність і тенденційність всіх відомостей про передхристиянську релігію стоять поза вояким сумнівом.

Але на цьому не край. Коли б тільки це, то обережною і витриманою критикою та розбором може удалося б відділити автентичне від пізніших вставок, правду від тенденційного вигадування. Та трудність ускладнюється ще тим, що спочатку у християнських письменників панував погляд, що передхристиянські боги - це біси та що про них зовсім не благочестиво згадувати, і тому ті письменники, що могли ще знати про стару релігію, уникали про неї оповідати. Коли згодом пізніше погляд на передхристиянську релігію трохи зм'якшився і в старих богах бачили вже не бісів, а "тварі", себто речі або тварини створені єдиним бӧгом і нечестиво нерозумним темним людом обожествлені, то на ці часи вже автори, що припускали можливість писати про поганську віру, щоб її поборювати, фактично вже тієї віри самі не знали, або в ліпшому разі мали поняття про зовнішні вияви поганського культу, але зовсім не були освідомлені про внутрішній сенс, про зміст поганських вірувань. Так що до успссобленої тенденційности старих джерел прилучається ще й ігнорація авторів тих джерел.

При такому стані може найбільше цінними моментами в ста-

рих записах про передхристиянську віру є ті, в яких не йде мова про стару віру, про старих богів, але де оповідається про якусь важнішу подію історичного значіння, а згадка релігійного характеру приходить, такби мовити, для самого автора непомітно, без того щоб він на цьому уступі запису спеціяльно спинив свою увагу. До таких записів відносяться в літопису оповідання про договори з греками. Тут, розуміється, всю увагу автора звернено на те, щоб оповісти про самий договір, а вкінці, як деталь, оказано, що царі візантійські на вірність договору цілували хрест, а Олег в дружиною ходили на роту і клялися своєю зброєю і Перуном богом своїм і Волосом, "скотьїм богом". Це сказано про договір 907 року. Про договір 945 року розповідається знову докладно, а вкінці описується присяга, що Ігор, прийшовши "на холми, де стояв Перун", клявся на зброю і золото, а християнську Русь водили присягати до церкви св. Ілії. Нарешті, так само в договорі 971 року Святослав клявся в ім'я Перуна і "Волоса, бога скотья". Це власне може і всі автентичні відомості, які маємо про стару віру і назви двох богів - П е р у н а та В о л о с а, очевидно головніших богів, іменем яких князі і дружина клялися. Решта імен старих богів, що зустрічаються в літописах, правдоподібно, пізніші вставки, і взагалі матеріял сумнівний. Із наведених же вище відомостей про три договори з греками можна зробити ніби висновок, що бог Перун був головним богом князя і дружини і їм клянуться князі з дружиною. В 945 році Ігор клянеться тільки Перуном. А в 907 і 971 роках Олег і Святослав клянуться крім Перуна ще і "Волосом, богом скотьїм". Обидва рази пояснення додане до Волоса, що він "бог скотій", здається треба розуміти в тому сенсі, що скотина тоді була, такби мовити "монетна одиниця", замість відсутніх грошей рахували на скотину. Одже В о л о с був свого роду М е р к у р і є м, богом торговлі, головним богом купців, і договори, що мали торговельний характер, мусіли бути скріплені, крім військового елементу князя та дружини, що клялися іменем Перуна, ще й торговим елементом з клятвою на головного бога торговлі "Волоса скотья бога".

Коли вищеприведені міркування можуть здаватися дещо хитки, то всі інші здогади про стару релігію українського народу ще менше певні; а оскільки опрацьовання і досліди над виясненням тої релігії все ж провадяться досить енергійно, то із обережности краще подати деякі думки і висновки окремих дослідників, не беручи відповідальности за їх непомильність.

Вже Б у с л а є в, займаючись питанням, про стару передхристиянську релігію слов'ян, бачив в ній дві доби: стару - з головним богом С в а р о г о м і нову з богами П е р у н о м і В о л о с о м. Перша стара доба була ніби загально слов'янська, друга власне руська. Це останнє твердження Буслаєва було заперечувано, бо ім'я бога Волоса зустрічається і у південних та західніх слов'ян. Але назагал думку про два періоди в передхристиянській міфології - старий - з богом Сварогом на чолі і новий - з головним богом Перуном, прийняли і академік М. Г р у ш е в с ь к и й [x] і Ф. К о р ж [xx], який рішуче стоїть на тому, що ім'я Сварога не є вигадкою, бо в XI-XIII століттях вигадати його було нізвідки. Навпаки, проф. Є. А н і ч к о в [xxx] уважає, що бога Сварога не було зовсім, що це ім'я повстало від

---

x) М. Грушевський: Кіевская Русь. т. I. СПБ. 1911. Стор. 391.

xx) Ф. Корж: Владимірови боги - Сборник Харьковскаго Историко-филологическаго Общества т. XVIII (На пошану М. Сумцова) Стор. 51-58.

xxx) Є. Анічков: Язичество и древняя Русь. СПБ. 1914. Стор. 291.

імени Сварожич,що зовсім не був богом,а був огнем при стодолі. Тому,коли в літопису появляються пізніші вставки з іменами богів князя Володимира Великого,то імени Сварожича немає.Але,гадає Є.Анічков,що коли був огонь-сварожич,то пізніше могли для нього придумати батька бога-царя Сварога.Але разом з тим Є.Анічков уважає,що і культ бога Перуна дуже недавній,власне заведений Володимиром Великим,як культ головного бога держави,якому мали підлягати всі інші боги тих народів,що підлягали київській державі Володимира.Тому,уважає проф.Є.Анічков,Володимир підніс значіння бога Перуна,як головного бога держави і як символ державного об'єднання у Києві,а свого дядька Добриню післав воздвигнути бога Перуна і в далекому Новгороді,своєму найдальшому, але важливому для Києва пункті на шляху із Варяг в Греки x/. М.Грушевський відкидає новаторство Володимира в ділі насадження культу Перуна,що,як видно, був у князів і дружини головним богом і за Олега і при всіх князях Ігоревичах(що, до речі,себе тоді ще Рюриковичами не називали і легенди про Рюрика ще не знали.Ця легенда про Рюрика,Синеуса і Трувора є значно пізніший варіянт київської легенди про трьох братів Кія,Щека і Хоріва, що також не була легендою дуже старою,а була легендою правдоподібно вже літературного походження).

Так само і Є. Г о л у б и н о ь к и й xx/ уважає,що Володимир нічого нового в передхристиянській релігії не запроваджував, що Перун стояв і за Ігоря та Святослава і "Володимир не мав потреби ставити там Перуна,або він тільки замінив застарілу статую на нову". Що ж до посилки Добрині з метою поставити статую Перуна у Новгороді,то Голубинський питається: "Що це може значити,це поставлення одного ідола,як не те,що з початку кожного князювання було у звичаю поставляти по головніших містах по новому ідолові,або просту безглуздість,що вифантазувалася у літописця (або його пізнішого переписувача) для його власної мети ?".

Так кожна точка,кожне твердження щодо старої дохристиянської релігії українського народу викликає у найповажніших дослідників діяметрально протилежні погляди і твердження. Так більшість російських дослідників уважає,що принесення людей в жертву Перунові практикувалося.Є.Анічков це рішуче твердить в своїй монографії xxx/,але це переконання у нього виростає із того,що людські жертви давно тривали в північних московських дебрях,де волхви різали богам "старую чадь". Але практика у фінських народів не може бути доказом практикування людських жертв у Києві. Факт людської жертви вважає доведеним і А. Ш а х м а т о в xxxx/ у випадку 983 року,коли дружина Володимира хотіла принести в жертву Перунові сина одного з дружинників - Тура,що виявився християнином і не згоджувався видати свого сина,теж християнина,на заклання. Це ніби викликало обурення всієї дружини,що умертвила і батька і сина,і в особі батька,що звався Тур,або Тури,Шахматов і бачить першого

- - - - - - - - - - - -

x) Є.Анічков:Op.cit8I5-322.Ще раніше погляди на Оварога,як головного бога слов'ян,відкидав Ягіч,а за ним Фаміцин, Махаль і інші.

xx)Є.Голубинський: Исторія русской церкви т.I.(первая половина) Москва.I90I р.Стор.I50-I5I.

xxx) Є.Анічков:Op.cit.Стор.238.

xxxx) А.Шахматов: Как назывался первий русскій святой мученик? Известія Имп.Академіи Наук,УI серія.I907,IX.Стор.26I-264.

святого мученика на Україні і в назві Турової божниці бачить церкву, присвячену цьому первомученикові Турові х/

Але і відносно цього факту академік М. Грушевський зовсім слушно ставить питання: "чи не маємо тут до діла просто із спогадами про забиття варяга християнина за зневагу отарих богів і чи не з'явилася людська жертва як наслідок літературного опрацьовання під впливом книжних взірців? ". Таке питання тим більше слушне, що що релігійний фанатизм в колі сповідників многобожжя є річчю незнаною. Прихильники многобожжя, як правило, не переслідують богів інших племен чи народів, коли ті племена собі і покоряють, то понайбільше вимагають, щоб і боги покорених племен узнали зверхність богів племени - переможця. Тому племена переможців своїх головних богів оточували меншими богами племен переможених. Якогось же переслідування на ґрунті ріжнобожжя не було. Легенди про намагання нав'язати своїх богів - це здебільшого випадки пізніших християнських письменників. Навпаки, релігійний фанатизм є властивий сповідникам єдиного Бога (юдеям, християнам, магометанам), що вважав свого бога одиноко істинним і справним, а всіх інших богів, або просто бісами, або в кожнім разі богами неправедними. Тому всі переслідування християн звичайно мали під собою ґрунтом християнський фанатизм і непошану християн до поганських богів та зневажання тих богів з боку християн. Пізніше ж християньскі автори звичайно справу обертали і фанатизм приписували поганцям, а самих християн представляли як невинні жертви поганського ізувірства, мучеників, що невинно постраждали. Подібне християнське літературне опрацьовання легенди, як гадає акад. М. Грушевський, могло мати місце і в київській події з Туром. І взагалі акад. М. Грушевський висловлюється в тому сенсі, що існування на Русі IX-X століть звичаю приносити в певних, особливих випадках людські жертви видається все таки сумнівним.хх/

Крім такої розбіжности думок у дослідників старої дохристиянської релігії, підноситься ще одна думка, що взагалі порушує питання про єдину релігію цілого населення Київської Руси. Так Є.Анічков гадає, що не можна говорити про релігію цілого населення, а тільки про кілька релігій. Так релігію з головним богом Перуном Є.Анічков уважає за релігію князя й його дружини; міське торгове населення мало релігію з головним богом Волосом, а сільське населення мало ще інші вірування, якими міродайні державні чинники того часу просто не цікавилися і про них не згадували. До князювання Володимира Ігоревича мали свого бога у себе в дворі теремному, де трималися із своєю дружиною, з якою жили спільним життям і почували потребу, щоб всі члени дружини і князь були зв'язані одною вірою. Тому в справах віри князь радиться з дружиною, через те Святослав не хотів приймати християнства, що дружина його тому противилася. Коли ж все таки до складу дружини входили християни, то це вносило небажаний розклад, і коли нарешті Володимир з дружиною пе-

---

х/ Дехто з дослідників (Рожнецький) указує, що згадка про Турову божницю є аргументом для доказу існування у Києві германського культа Тора. М. Грушевський уважає за неможливе, щоб християнська церква називалася божницею Тора чи Тура. (Стор. 392).

хх/ М. Грушевський: Стор. 404.

рейшли на християнство, то почасти також і для того, щоб знищити в колі дружинників і ріжницю в вірі. Коли раніше Володимир виніс статую Перуна із теремного свого двору на холм, то цим призначив бога свого і своєї дружини для загального почитання, як головного бога держави. Цим актом, як каже Є.Аничков, Володимир в дружиною "із збройної сили звернувся в політичну владу." Водрузивши Перуна, як головного бога держави, оточили його іншими богами, богами народів, що підлягали київській державі, і ті боги мусіли скоритися перед Перуном, як молодші боги, подібно як їхні народи корилися під владою Києва. Цим ніби пояснюється, що коли Володимир з дружиною перейшли на християнство і звергли Перуна, то людність поставилася до цього байдуже, як до зміни князівського ритуалу, що населення менше обходить. Тому офіційне охрещення пройшло легко. Але елемент, що стояв в опозиції до князя та дружини , став у опозицію і до християнства і всякі стихійні та політичні нещастя (голод, мор, війна, посуха тощо) приписув вроді старим богам і час від часу підіймав заворушення. З заведенням християнства прийшла нова християньока ієрархія, а стара державна ієрархія перейшла в опозицію, провадила протихристиянську агітацію в масах народніх, появлялась час від часу в містах, але, не маючи успіху, не умівши свого руху організувати, терпіла поразки і відступала від міст до народніх мас.

Який був круг богів Володимирових, такби мовити, менших богів в кругу перунового, сказати важко. Старші редактори літопису тих богів не перелічують. А і ті старіші редакції укладалися більше ніж через півстоліття після заведення християнства. Перелічення тих богів прийшло в літописних списках пізніших редакцій, що прийшли через сто-півтораста літ після заведення християнства. Очевидно таким літописним свідоцтвам багато віри надавати не можна і в ліпшому разі в іменах переслідуваних богів треба бачити почасти поетичну вигадку, почасти казкові перекази, а найпевніше - це імена богів, що жили в народніх віруваннях ріжних племен і народів підлеглих київській державі, - жили побіч офіційно признаного християнського Бога, Очевидно це були імена богів, яких треба було понизити, скомпромітувати, представити давно поверженими богами.

Отже перелік богів вперше зустрічається, як гадають, тільки в третій редакції київського літопису, що складалася не раніше самого кінця XI століття (1095 року); в цій редакції вперше появляється опис бога Перуна та імена менших богів, що стояли побіч нього. Тут сказано, що Володимир поставив "кумири" "Перуна древляна, а главу его сребнену и Хърса, Дажьбога, Стрибога, Симарьгла, Мокошь"....

Отже цю вістку літопису ми не маємо ніяких підстав трактувати, дійсний опис подій, що мали місце за більше ніж сотню років перед тим, як зроблено цей запис, але можемо найбільш взяти на увагу , що імена тут наведені були знані через 100-150 років після прийняття християнства і очевидно християнські письменники вважали потрібним їх поборювати. Це тим більше правдоподібно, що подібні імена вставлено і в поучення проти двоєвір'я, так зване "Слово нікоего Христолюбця" і в перекладену з грецької мови повість про "ходження Богородиці по муках" і нарешті деякі з цих імен зустрічаються в "Слові о полку Ігореві".

- - - - - - - - - - - -

) Є.Аничков. стор. 320.(За Ключевським: куро руоской историі. т.І.г.Москва. 1906. стор. 174).

Коли на протязі півтора-двох століть офіційно християнство в містах закріпилося,то християнські проповідники вже боролися не з прихильниками поганської віри,а з обивателями,що вважали себе за християн,але не розумілися на християнській догматиці і трималися старого ритуалу.Часто прихильниками того ритуалу були і християнські священнослужителі.Проти їх направляли свої пропові освічені християнською книжністю проповідники. Що ж до "Слова о полку Ігореві",то цей поетичний пам'ятник XII ст.власне вже називає не богів,а їхнє потомство,-їхніх внуків.Боянаназиває: Велесов внучє,вітри - Стрибожі внуці,двічі згадуються сили "Дажбожа внука".Можна думати,що автор слова деяких богів очоловічує,не вважає більше за богів,а просто за визначних предків своїх сучасників.В незовсім ясному реченню названо ім'я бога Хорса,але очевидно під цим треба розуміти якусь територію на сході від київської держави,мешканці якої,ще не прийняли християнства,а поклонялися Хорсові.В Дажьбогові дехто хоче бачити бога сіверян,що складали Ігореве військо і ніби тому ігореві полки називаються унуками цього бога.

Але коли в розумінню позитивних відомостей про нашу передхристиянську релігію багато непевного і неясного,то, навпаки, можна з певністю винести кілька тверджень характеру негативного,а саме про те,слідів чого у нас ,ні в літературі,ні в переживаннях не збереглося.Так,з певністю ні про яку генеологію богів передхристиянських у нас говорити не доводиться.Навіть всі боги, що в літературніх джерелах названі,всі мужеського роду; богинь зовсім немає.(Можливо,що богинею була якась неясна "Мокошь",але але це,правдоподібно,божество якогось фінського племени,що підлягало київській державі).Ще характерніше,що немає ніяких натяків на існування дуалізму,тобто двох начал (добра і зла). Всі боги добрі,всі дбають про благо людини.Деякі боги може трохи не безпечні,але ніколи не злі.Коли начало зла прийшло з християнством на Україну (в вигляді диявола чи сатани),то і цей образ на Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу.

Коли князь і дружина прийняли християнство офіціяльно в кінці X століття,то християнська ієрархія підняла боротьбу з новоберненими християнами міста та продовжувала її кілька століть,домагаючись викорінити поганські обряди,або двоєвір'я. Що ж до селянських мас,то приведення їх до християнської віри взагалі треба датувати на кілька століть пізніше,а з слідами двоєвір'я ще провадилося боротьбу у XVIII і XIX століттях.Але ця боротьба провадилась так само з обрядовістю поганською,отже з зовнішніми виявами,а внутрішнього змісту тих обрядів уже не розуміли,як не розуміли і християнські проповідники XII століття.

Взагалі,що стосується до вірувань селянської верстви, то старе аристократичне письменство,як і взагалі вищі кляси населення ними зовсім не цікавилися і в старих літературних джерелах шукати звісток про них не приходиться.За відомостями про вірування селянських мас треба звертатись до матеріялів етнографії,які одинокі можуть трохи пролити світ в цій ділянці.Народні обичаї,перекази,взагалі матеріял фольклору українського,досить багатого,досліди старіших пережитків у фольклорі подекуди проливають світ на деякі риси народніх передхристиянських вірувань. Але щодо висновків із фольклорного матеріялу,то треба бути дуже обережним.Здебільшого прийнято думати,що релігійний культ українського селянства,це був культ природи,правдоподібно полученний більше з сонцем ніж з місяцем.Принаймні основні українські обряди сполучені з поворотами сонця: колядування та щедрування з зимовим поворотом сонця на літо,веснянки - з весінним рі-

вноденством,купальська справа з літнім поворотом сонця на зиму, і коляда з осінним рівноденством.Так ніби уділів народній сонячний календар.Але дехто з фольклористів знаходить якісь менше виразні пережитки,що вказували б і на місячний культ. Обичаї похоронні і поминальні указують на віру в загробне життя померлих.Мабуть виявлявся культ природи і в тому,що народня фантазія заселювала ліси,води ,поля,болота різними потворами та духами,що під впливом християнства злилися в поняття нечистої сили,але це належить до язищ порівнюючи недавніх.

В кожнім разі на селі як християнство,так і сполучене з ним поняття про чорта порівнюючи недавнього походження і, як констатує Ф. В о в к [x], поняття про чорта тісно сполучене з біблійними та середньовіковими теологічними поняттями.Український чорт,як зрештою і його західньо-европейські родичі, нещасливий бідолаха,що на превилику силу заселює свої володіння кількома заблудшими душами.Це жалюгідна істота,недогадлива, що завжди попадає в в неприємне для себе становище...Ця відсутність в світогляді українського народу як в найдавніших часах, так і пізніше,начала зла,як рівнозначного з добром,лихого духа,що постійно борется з духом добрим,накладає характерну печать на увесь народній характер і на всю народню культуру. Маси народні,що довго зоставалися чужими християнству,як кажуть етнографи [xx],зберегли найбільш старовинні віруваннія,що сполучені з культом небесних світил,а все інше має пізніший і очевидно-наносний характер.Це дозволяє нам думати,що християнство в центрах і спізнене на селах лягло на Україні на грунт, вільний від усякого фетішізму.Правдоподібно цим треба пояснити і те,що на Україні ніколи не було сектанства,що зароджується,як відомо на ґрунті обмежено-формального відношення до предметів почитування.Із всіх ухилів від православної віри на Україні поза державно-політичною акцією спостерігалося тільки рухи чисто раціоналістичні - соцініанство в минулому і баптизм в сучасності.

- - - -

Досліди передхристиянської релігії на Україні провадяться вже від давнього часу,але головним їх успіхом треба вважати те,що вони розвіяли чимало леґенд і неправдивих тверджень про стару передхристиянську релігію,але зате дуже мало збагатили наші правдиві відомости про неї.Можна сказати,що ці досліди виявили,як мало ми знаємо про стару релігію і як обережно до відомостий про неї треба ставитись.Науковий підход до теми подають відповідні уступи в книгах:

М.Грушевський: Історія України-Руси т.I.Київ.I9I3.
Ф.Вовк: Студії з української етнографії та антропології. Прага I927.
В.Корж: Владимірові боги - Збірник Харківського історично-філологічного Товариства т.XУIII на пошану М. Сумцова.
Є.Аничков: Язычество и древняя Русь.Петербург,I9I4.

В цих книгах показано докладніше літературу предмету.Крім того, більша література існує,що трактує предмет передхристиянських

- - - - - - - - -

[x]/Ф.Вовк: Етнографическія особенности украинскаго народа.-Украинскій народ в его прошлом и настоящем т.II.Петроград I9I6. Стор.607.

[xx]/Ф.Вовк: Там же.Стор.6I3.

вірувань не обмежено територією України, але в загальнослов'янському маштабі. Головніші праці в тій галузі, що досліди А. Веселовського, А. Брікнера, Л. Нідерле, А. Фамінцина і багатьох інших.

- - -

Лекція тринадцята.

УКРАЇНСЬКА ЦЕРКВА.

Проф. Василь Біднов.

I. Заведення християнства. Археологічні дані та писані історичні відомості виразно свідчать, що українська територія з давніх часів знаходилася під сильним культурним впливом народів близького Сходу, а від УІІІ ст. до Христа - під виключним впливом греків, численні колонії яких, що були розкинуті в Криму та вздовж північного берега Чорного моря, від устя Дунаю до устя Кубані: Херсонес, Пантікопей, Ольвія, Тірас, Танаїс, Німфея та інш. були тими осередками, через які на протязі довгої низки століть, греки піддержували торговельні зв'язки з Україною й передавали її населенню свою матеріяльну й духову культуру. Часто зміна народів в наших степах не нищила цих культурніх впливів, - часом тільки припиняла їх, але ж після короткої паузи, вони знову зміцнювалися. Отакі отколі зв'язки з грецьким світом спричинилися й поширенню християнства на нашій території, чому в значній мірі допомагала й присутність в грецьких колоніях жидів. Коли ще можуть викликати сумнів традиційні оповідання про початок християнства в Криму в ІІ ст., то звістки про існування тут християнських громад в середині ІІІ-го віку вже цілком певні. Томи, Пантікапей (чи Боспор) і Херсонес були тими осередками, де в кінці ІІІ і ІУ в. в. вже існують церковні організації, з єпископами на чолі. Християнство поширюється серед готів, що утворили сильну державу на півдні України. Теофіл, готський єпископ, бере участь в засіданнях першого вселенського собору в Нікеї (325 р.), там же бачимо й єпископа боспорського.

Далі, в ІУ ст. повстають єпархії херсонеська й готська, або готтейська, в Криму, а за ними в У-УІІ ст. повстають єпископські катедри в інших місцях. В У-УІІІ ст. бачимо понад Чорним морем єпархії сурожську, фульдську, захійську, та інші. Все це свідчить про широкем розповсюдження тут християнства. З У ст. поволі займають Україну слов'янські племена й у УІІІ ст. вже міцно сидять вони по чорноморських та озівських берегах, мають постійні зв'язки з греками й піддаються їх культурним впливам. Утворення Київо-української держави в ІХ ст. допомагає зміцненню таких зв'язків з греками. Військові походи, дипльоматичні зносини й особливо торговельні зв'язки України з Візантією утворюють сприятливі обставини для поширення християнства серед наших предків. Спершу приймають його верхи нашого громадянства, а від них воно переходить і в низи. Брак потрібних для того джерел не дає можливости простежити оцей процес повільної християнізації нашого народу. Стародавня традиція наша вказує сліди християнства в Києві ще в ІХ ст., у зв'язку з легендою про

князів Аскольда та Дира.З певністю можна твердить,що в першій половині X ст.в Києві вже була церква св.пророка Іллі. Болгарські походи Святослава це дужче збільшують впливи християнства,і в останній чверті X ст.кількість його прихильників стає настільки великою,що ставиться питання про перехід державної влади на бік нової релігії.Боротьба партій християнської,з одного боку,і оторонників старих національних вірувань,з другого,часами дуже загострювалась.Великий князь Володимир Св.(980-1015),з мотивів державно-політичного характеру,оцінивши значіння міцної організації християнської церкви для державного будівництва,рішучо стає на бік християнства й десь коло 988 р. охрестився сам з своєю родиною й почав шірити християнство окрізь по своїй державі.Богослуження на слов'яньській мові, в перекладах св.Кирила та Методія,полегчувало справу розповсюдження запозиченої від греків релігії,й вона вільно окрізь знаходила собі прихильників.Поганство наших предків,ще слабо розвинене і мабуть не оформлене в релігійну систему,що не мало сильної зовнішньої організації,не мало храмів і виробленої жрецької верстви й було більше зв'язане з сімейно-родовим побутом,ніж громадським,не в силах було дати поважний опір християнству з його розвиненою догмою і дуже солідною та складною церковною організацією,й остання,при активній участи державної влади,витісняла поганство.Чим ближче до Києва лежала місцевість,тим легче прищеплювалося тут християнство,в далеких же північних краях (як в Новгороді) не обходилося без зовнішнього примусу.Залежало це від культурного розвитку краю.Кадри священників та єпископів,провадили справу розповсюдження християнства. Наступники св.Володимира,особливо Ярослав I (1019-1054),продовжували розпочату справу.Поганство остаточно уступило своє місце християнству в XI ст.В північних краях над Волгою та в Новгороді в XI ст.виявилися кілька разів слабі спроби поганської реакції,але ж без помітних наслідків.Все таки широкі маси не здібні були засвоїти духу християнської віри,а в більшості обмежувалися його зовнішніми формами,що прикривали його внутрішній зміст та дух,а тому людність ще довго трималася,разом з християнством,і попередніх поганських поглядів та звичаїв,-була власне прихильною до двох вір - поганської та християнської.Найбільш помітним було таке явище в глухих,далеких від культурних осередків місцевостях.З часом таке "двоєвірство", під впливом церкви,слабіло,а проте елементи поганства - в формі різних повірь,поглядів та звичаїв - залишилися назавжди серед населення тих просторів,що охоплювалися колись українською церквою.

2.Християнська церква
в Київській державі.

Володимир Св.в цілях тіснішого зближення з Візантією оженився з сестрою грецьких імператорів,царівною Ганною,і піддержував зв'язки з греками.Християнське богослуження мало величезне значіння в справі поширення християнства та втілення його в народні маси.Тому й сам Володимир,і його наступники виявляли жваву будівничу діяльність - старанно будували церкви. Так,Володимир Св.поставив у Києві Десятинну церкву,церкву св.Василія,Спас на Берестові та ін.; будував він церкви і в інших містах.Син його Мстіслав поставив церкву Богородиці в Тмутаракані й Спасо-Преображенський собор в Чернигові, другий син - Ярослав збудував у Києві Софійський собор.Князь Святополк поставив головну церкву Михайлівського манастиря в Києві

Літопис подає чимало прикладів будови кам-яних церков ріжними князями в ріжних містах Київо-Української держави: на Волині, в Галичині, Любомлі, Холмі, Полоцьку, Смоленську. За прикладом князів йшли бояри та взагалі багаті люди, а потім і цілі громади поодиноких місцевостей. Церкви наділялися іконами, книгами, літургічними убраннями, дзвонами та ін. Кам'яні церкви вимагали великих коштів, а тому вони були рідким порівнюючи явищем, переважно ж будовано дерев'яні церкви як по містах, так особливо по селах. Кількість їх була досить значна, принаймні в містах. В Києві, напр. під час пожежі 1124 року згоріло до 600 церков. Церква була не тільки місцем богослуження, а й осередком громадського, економічного й освітнього життя, бо коло церкви відбувалися зібрання для вирішення громадських справ, виникали ринки (ярмарки), засновувалася школа та шпиталь, а через те парахвіяльні церкви мали особливо важне значіння. Разом з парахвіяльними церквами, в нас виникли й манастирі - мужські й жіночі. Наші князі були фундаторами й манастирів, за їх прикладом йшли й приватні особи. Перші манастирі бачимо в Києві, а серед них перше місце належить Київо-Печерському манастиреві, заснованому в другій половині XI в. преподобним Антонієм та Теодосієм. Він послужив зразком та прикладом для всіх наших манастирів, був освітним центром, дав багато церковних діячів і мав взагалі велике значення в релігійному житті українського народу аж до самої революції 1917 року. Головна його церква - Успенська, або велика лаврська є цінним пам'ятником нашого стародавнього будівництва. Ченці-аскети стали ідеалом християнського життя для нашого народу, й від них він засвоїв аскетичний погляд та обрядовий ригоризм, що затримується до наших часів.

Українська православна церква знаходилася в залежності від константинопольського патріарха. Залежність ця була досить слабою й власне обмежувалася тільки тим, що патріарх призначав і ставив для нас митрополита. Далі вже влада його, можна сказати, ні в чому не виявлялася. До здобуття Києва татарами (1240) в нас було 22 митрополити. Наша традиція вважає за першого митрополита Михайла, тепер же першим називається Леон, або Леонтій, що вмер після 1004 р.; останній - Іосиф (з 1237 р.) Всі вони були греками, більшість з них не знала навіть мови своєї пастви. Виняток роблять тільки митрополити Іларіон (з 1051р.) та Климент Смолятич (з 1147 р.): були вони українцями й вибрано їх без відома конмтантинопольського патріарха. Звичайно митрополити наші жили в Києві, катедральною церквою була св. Софія. Дехто з дослідувачів твердить, що до збудування Ярославом зазначеної церкви, перші митрополіти сиділи в Переяславі. В склад київської митрополії входили всі землі Київо-Української держави; з поширенням її території, збільшувався й розмір митрополії; в міру того, як зменшувалася наша стародавня держава, скорочувалася й територія митрополії. Зріст слов'янської колонізації на півночі Східньої Европи спричинявся поширенню тут і меж Київської митрополії. Частина цієї розлеглої території, головним чином вздовж Дніпра, належала до власної епархії митрополита, більшість же її було поділено поміж ріжними епархіями, кількість яких була не завжди однакова. Ще за Володимира Великого (ніби 992 р.) виникли епархії Чернігівська, Володимирська на Волині, Полоцька, Білгородська, Новгородська, Ростовська, Туровська й Тмутараканська. За Ярослава I утворено Переяславську та Юр'ївську (Юр'їв на Росі, тепер Біла Церква); далі йдуть: Смоленська (1137), Галицька (до 1167 року), Рязанська (до 1207 р.), Володимирська на Клязьмі (1214 р.), Перемишльсь-

ка (коло 1220 р.) та Угровська (за Данила Романовича).Таким чином, до часів Батия Київська митрополія мала в собі, крім митрополітальної, 16 епархій. Кожний єпископ у своїй епархії був цілком самостійним, а підлягав митрополитові лише в загальноцерковних справах, а митрополит брав участь у виборах єпископа, хиротоніосував його й, у випадках провини його, судив, часом викликав для участи в церковних соборах. Багато наших єпископів були з греків. На справу виборів єпископів мали вплив і наші князі, які дбали про матеріяльне забезпечення церкви та її ієрархії, надаючи їм кошти та земельні маєтки. В Новгороді, де вже XI ст. народне віче стало вище князя, вибори місцевого єпископа залежали цілком від народу: віче його вибирало,посилало на посвячення до митрополита, а іноді навіть позбавляло вже поставленого ієрарха його ахипастирських прав. Новгородський архієрей перший здобув від митрополита в 1165 р. титул архиєпископа. Для помочі єпископові в справах епархіяльних, коло нього знаходився клирос, себто собор пресвітерів, що виконував його доручення.

У внутрішньому своєму житті Київська митрополія керувалася канонами вселенської церкви, постановами своїх власних соборів та приписами державно-церковного змісту (як"устави" св: Володимира та Ярослава І). До патріярха зверталися тільки в деяких рідких випадках. На протязі домонгольської доби вже склався в нас той лад церковного життя та звичаї, які спостерігаємо за часів пізніших. Вже тоді на Україні запанувала та неприхильність до Риму та взагалі до латинства, що особливо яскраво виступає в XУІ-XУІІІ ст. Неприхильність цю бачимо і в нашому літопису (Володимир Великий заєвляє польсько-німецькому місіонарові: "отци наші сего не прияли суть"), і в полемічних писаннях наших митрополитів (Іоанна II та Никифора) та інших авторів. Правда, наші князі провадили дипломатичні зв'язки та торговельні зносини з західньо-европейськими краями,вступали нерідко в родинні зв'язки (особливо в XI ст.) з монархами латинського заходу,але це зовсім не ослабляло згаданої неприхильности до католицизму. Православний грецький схід цілком відповідав духові та релігійним потребам українського народу, і він звідти брав собі погляди, освіту та культуру. Богословські та взагалі літературні твори з Візантії переносилися до нас і в перекладі на слов'янську мову ставали джерелом знання та освіти для наших предків.

3. Відділення московської церкви від української.

Татарська навала 1237-1240 р. р. мала величезні впливи як на політичне так і церковне життя українських земель, Київ, що ще в другій половині XII ст. втрачує своє попереднє значіння, тепер зовсім підупадає. Серед поодиноких земель Київо-Української держави зростають нові політичні й культурні осередки. Серед українських земель домінують Галич та Волинь. В північних краях, поруч з Новгородом та Володимиром,з XIУ ст. починає зростати Москва, що поволі підбиває собі інші князівства понад Окою та Волгою. Білоруські землі та більшу частину українських забирає Литовська держава (в XIУ ст.),а землю Галицьку Польща за Казимира Великого. Отже йдуть нові політичні впливи та взаємовідносини, яких не було до 1240 р. Територія Київської митрополії розбивається між Литвою, Польщею, Новгородом, Москвою та інш. Київському митрополитові доводиться мати справу не тільки з різноплемінною владою, а й різновірною. Така різниця й політична боротьба поміж зазначеними державами сильно ут-

руднюють його положення. Близкість татарських кочовин та небезпечність життя в близьких до степів місцевостях примушують наших митрополитів шукати собі спокійного місцеперебування. Кирил III (I245-I28I), Максим (I283-I305) та св. Петро (I308-I326) не сидять на одному місці, а міняють свої осідки, найдовше перебуваючи на півночі у Володимирі та Клязьмі, а Петро - у Москві. Князі московські найбільше подобаються митрополитам, які від часів Петра енергійно піддержують московську політику, чим настроюють проти себе інші політичні центри. Наслідком цього з'являються спроби поділу єдиної митрополії. Поруч з Київською митрополією виникають в XIV ст. митрополії Галицька й Литовська. Першу спробу зробив галицький князь Юрій Львович: в I303 р. було утворено Галицьку митрополію, а першим митрополитом був Нифонт. До складу її входили епархії: Галицька, Перемишльська, Холмська (бувша Утрорська). З досить значними перервами вона існувала на протязі XIV ст. З ініціятиви Ольгерда виникла Литовська митрополія, що охоплювала епархії великого князівства Литовського. Першими митрополитами були Теодорит, висвячений болгарським патріярхом (I353 р.) і Роман (I355-I36I). Та ці обидві митрополії довго існувати не могли, бо патріярх царьгородський підтримував єдність митрополії, більше схилявся на сторону Москви, та й деякі митрополити самі переходили до Москви й тим самим поновляли єдність Київської митрополії. Так робили Петро галицький, Кипріян литовський, а литовський митрополит Григорій Цамблак (I4I5-I4I8) сам відмовився від катедри й тим допоміг фотію (I408-I43I) поширити свою владу й на Литву. Тому-то Київська митрополія зоставалася єдиною й охоплювала свою домонгольську територію до половини XV ст., коли Москва рішуче сепарувалася від Києва. Приводом до того послужила поява на Київській митрополії грека Ісидора, прихильника Унії з Римом. Константинопольський патріярх користався своїм правом призначати київських митрополитів, і в цій справі інколи на нього впливав візантійський імператор. З початку XV ст. Візантія знаходилася в страшній небезпеці: Турки-Османи збиралися положити кінець її політичній самостійності. Імператор Іоан VIII Палеолог (I425-I448) шукав собі порятунку на заході в папи і, щоб схилити його на свою сторону, пого джувався на унію, себто на підбиття східньої церкви владі римського епископа. Для здійснення своїх планів імператор підбирав собі серед православного духовенства прихильників своєї ідеї. Патріярхом він зробив свого однодумця Іосифа, а той і призначив київським митрополитом Ісидора, що за свого грецького патріотизму дав згоду брати участь на соборі у Флоренції. Справді, він був там, стояв за унію й повернувся до своєї пастви, вже як представник папи, з титулом кардинала. В Москві він зустрів сильний опір, а тому й мусів тікати звідти й держався деякий час в межах Литви та Польщі, хоч і тут він не зустрічав собі прихильників, не вважаючи на підтримку світської влади та литовського духовенства. Влаштувавшися в Італії, Ісидор добився призначення на київського митрополита теж прихильника унії Григорія Болгариновича, що потім одмовився від унії. Москва тим часом добивалася затвердження вибраного в митрополити собором епископів Іону, рязанського епископа. Заходи Ісидора в Царгороді та пізніші політичні події перешкоджали такому затвердженню. Тоді московський собор I458 р. ухвалив самостійно, без патріярха, проголосити Іону митрополитом, при чому йому було дано титул "митрополит Московський і всея Руси", між тим, як попередні митрополити, й ті, що жили в Москві, всі ти-

туловалося: "Київський і всея Руси". Від цього часу на території єдиної Київо-Української митрополії бачимо вже дві: Московську й Київську. Перша з них охоплювала московську державу(претендуючи й на Новгород), а друга - православну людність Литви та Польщі. Тут знаходилися такі єпархії; Смоленська, Чернігівська, Полоцька, Холмська, Перемишльська, Львівська,Володимиро-Берестейська, Луцько-Острозька та Турово-Пинська. До цих дев'яти треба ще додати єпархію самого митрополита. Смоленська та Чернігівська єпархії, як прикордонні, часом належали до Москви,а Львівська в I4I4-I538 р.р. підлягала безпосередньо митрополитові. Київські митрополити ХУ-ХУІ ст. живуть не в Києві, а в Новогрудку або Вильні й володіють великими земельними маєтками в різних кінцях великого князівства Литовського. Звичайно митрополита вибирав, за згодою великого князя литовського, собор єпископів, в патріярха ж просили тільки благословення й ставили самі наші єпископи, не посилаючи його до Царгороду. Митрополит висвячував вибраних на місцях кандидатів у єпископи, стежив за їх діяльністю і в потрібних випадках скликав собори. Митрополити й єпископи наші походили з шляхетської верстви, що виправдувалося не тільки звичаєм, а й державними законами ("плебей не може бути прелатом"), а на їх вибір впливали великі князі литовські, що разом з тим були, після I385 р., й королями польськими; в цьому відношенню не обходилося й без зловживань з боку світської влади, особливо ж в першій половині ХУІ в., в зв'язку з т. зв. правом патронства..

4. Церква в часах Литовсько-руської держави.

Від часів Ягайла Православна Церква в Литві (не кажучи вже про Польщу) знаходить на другорядне місце; католицизм був релігією державною й упривілейованою в порівнянні з православієм, і православні зазнають деяких обмежень в правах. Це видно з привілея Ягайла I387 р. та з акта Городельської унії I4I3 р. Тут русини (православні) не допускаються до участи в господарській раді, до воєводських та каштелянських урядів й до користування шляхетськими гербами. Митрополити та єпископи взагалі ніколи не брали участи ані в сенаті, ані в соймі.В кінці ХУ ст. було видано розпорядження, яким заборонялося православним будувати нові й поправляти старі церкви. Деякі польські історики заперечують факт існування такого розпорядження, але ж в пам'ятниках ХУІІ-ХУІІІ ст. зустрічаємо згадки про нього. Гуманістичні впливи та реформаційний рух ХУІ ст.,в зв'язку з зростом шляхетських прав та привілегій, поліпшили правне становище православної церкви. В I563 та I568 р.р. Сигизмунд II Август своїми привілеями відмінив обмеження для православних. Акти Люблінської унії (I569) забезпечували їй правне положення; але ж особливе значіння в справі забезпечення рівности всіх християнських визнань в Речі Посполітій має Варшавська Конфедерація I573 р.

Державні потреби втягали галицько-волинських князів XIII-XIУ ст. в справи та інтереси західньо-европейських держав; тепер більше, ніж до того, доводиться Україні зв'язуватися з народами латинського ісповідання. Отже й православній церкві неможливо було уникати зносин з представниками латинської церкви. Вже Данило Романсвич, в цілях звільнення України від татарського панування. веде переговори з римським папою про злучення церков й при цьому дістає від папи королевський титул. В зв'язку з цими подіями, очевидно, появляються на I Ліонському соборі (I245 р.)

якийсь український архієпископ Петро. В першій половині XIII ст. доходило ніби то до унії православної церкви з римською , та з того нічого не вийшло, так само, як і з того, що митрополит Григорій Цамблак, на бажання Витовта на Констанцький собор (р. I4I5). В XIII ст. інтенсивно провадять місіонерську діяльність на Україні ченці Домініканського ордена, але без жадних наслідків. Вони обслуговують лише те католицьке населення, що появилося на Україні та Білій Русі вже в XIУ ст. в містах,яким українські й литовські князі надавали німецьке (маґдебурське) право. В цих містах католики (німці, поляки та інші) знаходилися в упривілейованому положенню, в порівнянні з руськими(православними). Ягайло та Витовт збільшували католицьку людність, піддержували старі та заводили нові латинські епархії та парахвії (в Києві, Вильні, Перемишлі, Львові,Луцьку). Дві церкви жили спокійно, кожна сама по собі, й справа з'єднання їх в формі флорентійської унії не мала ніяких наслідків. Найбільший прихильник такої унії митрополит Ісидор вибрався до Італії, а його наступник і учень Григорій сам муоів був одмовитися від унії в I458 р. і вмер православним.Мало говорить на користь унії й т. зв. "лист " Митрополита Михайла до папи Сикста IУ (в I476 р.). Оцінювати ці явища церковного життя необхідно з огляду на політичну ситуацію середини XУ ст., бо православне населення від верхів до низів не думало відмовлятися від своєї віри, в противному разі всі спроби унії залишили б по собі виразний слід.

В XУI ст. Польща й Литва, як і вся Европа, переживають часи надзвичайного успіху реформації, а потім вступають в добу католицької реакції. Причини реформації в Польщі й Литві ті ж самі, що і в інших краях. Вона тут буйно розвинулася,поширилася в формі німецького лютеранства, швайцарського кальвінізму,соцініянства та інш. й мали такий успіх, що ставилося вже питання, чи зостанеться Польща латинською державою, чи перетвориться на протистанську. Затримала її при панстві лише сильна хвиля контрреформації та те, що Сігізмунд I та Сігізмунд II Август стояли на стороні католицтва, поміж самими протистантами була незгода, а езуїти розвинули широку акцію. Серед населення Польсько-Литовської держави реформація викликала зріст національної свідомости та освіти, хоч разом з тим внесла чимало безладдя в церковне життя й католиків, і православних. Чимало представників руського-православного магнатства й шляхетства перейшло на бік протестантів; потім, під впливом католицької реакції, вони, як іпротестанти поляки, перейшли на латинство. Зате серед православного населення появляються школи, що виховують молодь в православному дусі. Про їх заведення дбають і поодинокі особи (як князь К.К. Острозький, що заснував Острозьку Академію й кілька інших шкіл), і наші організації релігійно-філантропічного характеру. Наші міста в XУI в. розвиваються і в економічному , і в культурному відношеннях та грають значну ролю і в житті громадському. Православні міщани творять організації, що, з благословення вищої православної ієрархії й з дозволу світської влади, містяться коло церков або манастирів і називаються братствами. Вони об'єднують місцеве православне населення, заснавують школи, шпиталі, друкарні для видання потрібних книжок; вони притягають до себе не тільки міщанство, а й шляхту, навіть селянство. Першим визначним містом росту братського руху був Львів, де Успенське братство дало блискучий приклад для цілої Київської митрополії. За його зразком поступово виникають братства у Вильні, Більську,Берестю ,

Перемишлі, Могильові, Минську, Київі, Луцьку та в багатьох інших осередках. Львівська братська школа довго була найкращою з наших шкіл; за її зразком організують свої школи й інші братства, в тім числі й Богоявленське братство в Києві (1615), школа якого потім перетворилася в знамениту Київську Академію. З 80-х років XVI ст. братства мають таке велике значіння, що впливають на життя всієї православної церкви і стежать за діяльністю самих єпископів, більшість яких тоді не була на висоті свого призначення. Константинопольський патріярх з огляду на позитивне значіння братств, надає деяким найбільш визначних братствам право ставропігії, себто звільняє їх з підвлади місцевого єпископа й бере їх під свій догляд (так було, напр., з Львівським братством - 1589 р. Київським - 1620 р., Луцьким - 1622р. та інш.).

5. Розкол української церкви.

В кінці XVI ст. сталася подія, що внесла розкол і доголітню запеклу боротьбу в лоно православної церкви й українського та білоруського народу, це - Берестейська церковна унія, їй звичайно уділяють багато уваги всі дослідувачі минулого Польщі й України, причому повстання її пояснюють одні політичними мотивами того часу, інші - непорядками в православній церкві . І той, і другий погляд треба вважати однобоким.Таке складне явище, як Берестейська церковна унія, викликане багатьма причинами як внутрішнього (для церкви), так і зовнішнього характеру. Тут мають місце історичні обставини, соціяльно-економічні умови, напрям державної політики, культурно-освітній стан православної ієрархії, моральний рівень її, внутрішні взаємовідносини в православній церкві - все це, разом з специфічними особливостями доби та настроєм пануючим чинників Польсько-Литовської держави після Люблінської унії 1569 р., і викликало згадану церковну унію. За думку про неї, не без впливу латинської ієрархії, вхопилися єпископи - луцько-острозький єпископ Кирило Терлецький та львівський єпископ Гедеон Балабан; не забаром останній відстав од тої думки, а замість нього явився володимирсько-берестейський єпископ Іпатій Потій, мабуть одинокий ідейний сторонник унії. Вони власне й перевели цю справу, бо тодішній митрополит київський МихаїлРагоза та інші єпископи були пасивнимилюдьми. Кирило Терлецький та Іпатій Потій поїхали в Рим (1595 р.) і там дали згоду на унію від імені всієї православної церкви. Такий вчинок двох єпископів викликав сильне обурення на Україні-Русі. Прихильники унії зібралися в Берестю для урочистого проголошення єднання з Римом в жовтні 1596 р. Туди ж прибули й православні: єпископ Гедеон Балабан (львівський)і Михаїл Копистенський (перемишльський), багато представників чорного й білого духовенства, братств і поодиноких земель. Православні утворили свій собор під головуванням патріяршого екзарха архімандрита Никифора. Таким чином одночасно в Берестю відбувалося два собори - уніятський (що складався тільки з вищого духовенства) і православний, постанови яких були цілком протилежні. Король Сігізмунд III був на стороні уніятів, визнав їх постанову і проголосив унію з Римом доконаним фактом, а на протести й постанову православних не звернено було уваги. Опираючися на прихильність короля, енергійну підтримку католицького духовенства та польсько-латинського громадянства, архієреї-уніяти поволі забрали собі церковні й манастирські маєтки, творили кадри підвладного їм духовенства, поступово знаходили собі прихиль-

ників серед міщанства й серед селянства. Поширення унії викликало безкінечні судові процеси та заколоти в масах. На другого уніятського митрополита Іпатія Потія підготовлявся атентат, який скінчився тільки тим, що в нього було відрубано кілька пальців. У Вітебську місцевий уніятський архієпископ Іосафат Кунцевич настільки настроїв проти себе православних міщан, що вони його замордували (1623). За це Вітебськ було позбавлено магдебурського права, 19 особам одрубано голови, коло сотні міщан, що втікли від суду, заочно приговорено до смерти, а майно їх забрано до скарбу. Заколоти були і в інших містах. Взагалі між православними та уніятами йшла вперта боротьба, недаром унію названо було " костію роздору ". Перш за все почалася боротьба літературна, появилося багато полемічних творів, де одна сторона боронила себе й нападала на другу. З боку православних виступали найкращі вчені сили, й їх твори й досі зостаються цінними пам'ятниками українського письменства, як "Апокрисис" Христофора Филалета " (Θρῆνος " (Тренос) Мелетія Смотрицького, "Палінодія" Захарія Копистенського. Братства видавали ці полемічні твори. Одночасно з літературною боротьбою йшла й боротьба правна на ґрунті соймового законодавства. Тут виявляли сильну акцію православні маґнати та шляхта, які нерідко виступали спільно з протитанською шляхтою. На ґрунті правному було зроблено дуже багато, бо до половини XVII ст. не проходило ні одного сойма, де б не ставилася справа "греків-дізунитів", себто православних, і наслідки були дуже важні. Так, в 1609 р. православним пощастило юридично обмежуватися від уніятської ієрархії, в роках 1632-34-му православні добилися своєї власної, визнаної державою (упривілейованої) ієрархії з київським митрополитом Петром Могилою на чолі; йому підлягали єпархії: Луцька, Львівська, Перемишльська, Холмська, та новоутворена Білоруська.

Верстви світського православного населення особливо енергійно боронили свою віру; виразником настроїв мас в цьому відношенню було козацтво. Воно завжди відстоювало інтереси православної церкви, й там, де впливи козацтва були сильні, себто на Україні, унія не мала успіху. Завдяки козацтву, в Києві уніяти обмежилися тільки Видубицьким манастирем, а лаври не могли захопити. Завдяки козакам і Петрові Сагайдачному, ієруоалимський патріярх Теофан в 1620 р. поновив православну ієрархію з митрополитом Іовом Борецьким на чолі. Нунцій Торрео свідчить, що козаки своїми просьбами, погрозами та збройно перешкоджають поширенню унії. В 1632 р. вони через депутацію до сойму відстоюють права своєї церкви. Козацькі повстання відбуваються під гаслом православія. Зборівська умова 1649 р. вимагає, щоб в землях, підвладних гетьманові козацькому, зовсім не було унії. Гадяцький трактат Виговського з Річчю Посполітою (1658) теж не визнав церковної унії. Пізніші козацькі делеґації до польського правительства гостро виступають проти унії. Для прикладу можна вказати на депутацію гетьмана Петра Дорошенка на Острозьку комісію в 1670 р.; в наказі тій депутації (§§ 2-3) гетьман домагається рішучих заходів проти унії. Навіть в XVIII ст. козацтво нищило все, що нагадувало унію. Те саме робили й гайдамаки. Тільки з кінця XVII ст., коли більшість шляхти, під впливом політичних та соціяльно-економічних обставин після 1654 р., перейшла на бік латинства, православні братства підупали, а козацтво, одігравши свою історичну ролю, втратило своє значіння, - тоді православна церква, зоставшися без своїх проводирів та оборонців позбавилася своєї ієрархії. На унію перейшла в Захід-

ній Україні більшість народніх мас. Багато шкодило тоді православію те, що після 1654 р. частина Київської метрополії опинилася в межах Московської держави, а частина зоставалася в Польсько-Литовській державі. Наші митрополити Сільвестр Косів (1647 - 1657), Діонисій Балабан (1657-1663) і Іосиф Нелюбович-Тукальський (1664-1675) не співчували Москві, й коли та почала заходи підвернути українську церкву під владу московського патриарха, вони стали на бік Польщі. Живучи на території останньої, зазначені митрополити не мали можливости керувати церковними справами лівобережної України, а тим часом Москва добилася зміцнення своїх виключних впливів і на церковні справи в Польщі. В 1685 році вона, за допомогою турецького правительства, вирвала в константинопольського патріярха Діонисія IУ згоду на те, щоб київська митрополія перейшла під каноничну залежність від московського патріярха, який висвятив на київського митрополита бувшого православного луцького єпископа князя Гедеона Святополк-Четвертинського. З другого боку, завдяки своїй перемозі над Польсько-Литовською державою, Москва придбала собі правну підставу вмішуватися у внутрішні справи Речі Посполітої, й керувати тут церковними справами її православних обивателів. В 1686 р., в Москві, між Польщею й Москвою, було вироблено умову, т.зв. мир Гржимультовського (або "вічний мир"), яка підтверджувала Андрусівську умову 1667 р. Дев'ятий пункт цього миру давав право царському урядові, в цілях оборони православних од утисків з боку уніятів, втручатися у внутрішні справи Речі Посполітої, православне населення Польщі віддавалося під протекторат московського царя. Хоч сойм затвердив умову 1686 р. тільки в 1710 р., а проте Москва одразу ж почала використовувати своє право. Приклади такого втручання її в інтересах польсько-литовських православних бачимо часто на протязі ХУІІІ ст., тим більше, що трактатами 1768 р. та 1775 р. це право Росії значно поширювалося й зміцнювалося. Завдяки цьому, православні парахвії та манастирі в Польщі підлягали київському митрополітові, а той, в свою чергу, до 1720 р. підлягав московському патріярхові та містоблюстителеві патріяршого престолу, а потім російському Св. Синодові. В межах Польщі зоставалася тільки одна православна єпархія - Білоруська, єпископи якої призначалися з Петербурга, за згодою, правда, польського короля. Всі ж інші православні манастирі та церкви, що лежали поза межами Білоруської єпархії, підлягали київському митрополитові, а той значну частину їх передав всзавідування своєму коядьюторові - переяславському єпископові, що з 1733 р. став самостійним архієреєм. Церковна залежність польських громадян од чужоземної ієрархії викликала ріжні незручности для самих же православних в Польщі й була зовсім неприпустимим явищем з погляду інтересів держави. Проте на протязі довгого часу польський уряд нічого не робив для того, щоб положити кінець такій ненормальності. Лише чотирилітній сойм (1788-1792) звернув на неї свою увагу. Широкий лібералізм та дух релігійної терпимости, в зв'язку з глибоким патріотичним почуттям, що панували серед соймових послів, викликали корінну зміну в положенню православя в Речі Посполітій. Православіє користується рівними правами з католицтвом і унією, звільняється від залежности од російської церкви, має свою власну ієрархію й творить автокефальну церкву. Православна людність повинна була сама виробити собі організаціюцерковно-релігійного життя, й для того в червні 1791 р. було скликано в Пінську спеціяльний зїзд православного духовенства та мирян. Це т.зв. "Пінська конґреґація", що й виробила плян радикальних змін в положенню православної церкви.

Намічена реформа в положенні православної церкви не

була переведена в життя: другий і третій поділи Польщі отали тому на перешкоді.В I793 році Волинь,Поділля та Київщина війшли до складу Російської Імперії. На протязі XVIII ст.унія тут, в зазначених землях,як і скрізь в межах Польсько-Литовської держави,зробила великий успіх.Коли перед I596 р.в межах Речі Посполітої налічувалося десять тисяч православних парахвій, то в кінці XVIII ст. їх треба було лічити сотнями тільки.Але ж народні маси все вважали унію,за примусово їм накинену релігію. При першій же нагоді селянство верталося до православія. Так було на Білій Русі,після першого поділу Польщі,так було й на Україні,і якби правительство Катерини II не ставило штучних перешкод тому,то справу "возсоединенія уніатов" було б переведено значно раніш I839 р.

6.Обмосковлення православної церкви. На протязі XVIII ст.Київська митрополія під гнітом московської церкви зазнала значних змін. Було скасовано право вибору митрополита та єпископів; поволі відмінялося виборне начало щодо нижчого духовенства.Рівночасно й рівнобіжно провадилося нівелювання українських земель в чисто московськими як в політичнрму,так і церковному відношеннях.Петербурзьке правительство робило це руками українців. Од I700 р. з Київської Академії викликають до Москви та Петербургу наших учених ченців,й ті займають в Росії аж до часів Катерини II всі архієрейські катедри,виключно керують церковними справами в бажаному для правительства дусі.З одної сторони вся російська церква піддаєтьоя сильним впливам церкви української (що докладно висвітлив академик К.Харлампович в своїй праці "Малороссійское вліяніе на великорусскую церковь"),а з другої - йшло омосковлення української церкви,особливо від часів Катерини II.Митрополит київський втратив свое значіння першоієрарха для інших архієреїв,втратив вояку над ними владу і став звичайним епархіяльним владикою.Завдяки цьому порвався церковний зв'язок білоруських земель з українськими,знищена стародавню традицію.В XIX ст на території Білої Русі повстали епархії: Могилівська, Мінська, Полоцька,Віленська; В I900 р.утворено ще Гродненську.Українські ж землі поділено на такі епархії: Харківську,Чернігівську,Полтавську,Катеринославську,Херсонську (I837 р.,катедра в Одесі), Таврійську (I859 р,,катедра в Симферополі),Подільську (катедра в Кам'янці),Волинську (катедра в Житомирі) і Київську; в I907 р. повстала ще Холмска епархія.В десяти українських епархіях налічувалося в I900 році православного населення I9 мільйонів. В другій половині XIX ст.серед українського населення,на Херсонщині,повстала секта протестансько-раціоналістичного характеру, що відома була під назвою штунди,або штундизму; пізніше вона зливається з німецьким баптизмом,що помічається скрізь по Україні,в тому числі і в Галичині.Порівнюючи кількість цих сектантів невелика,а проте вони добре організовані й для пропаганди мали свої органи в мові російській,і тільки після світової війни бачимо з їх боку спроби користуватися українською мовою.Духовна преса й школа дуже мало звертали уваги на потреби української паствн.В кожній епархії виходили т.зв."Епархіальния Ведомости",в Київі та Харкові існували поважні богословські органи - і всі вони були знаряддям омосковлення нашого народу. Духовна школа москвила кандидатів священства.Для того існувала одна Духовна Академія в Києві,де завжди було до 200 слухачів і десять семінарій,які в I9II р.мали 3724 учніц,з яких до I7% були світського походження.Не вважаючи на постійну,систематичну ру-

сифікації православної церкви на Україні, ми тут бачимо зусилля зберегти український елемент в богослуженню. Протоіерей В. Гречулевич (1870) дає перші зразки проповіді в українській мові. Не дивлячися на лихі обставини, приклад його не зостається без наслідувачів. П. Морачевський перекладає на українську мову четвероєвангеліє. Пант. Куліш мало не всю Біблію. В 1906-1908 р. Св. Синод видає українське євангеліє. До того часу євангеліє в українській мові було у Росії заборсненою книжкою. Бачимо спроби видання популярних книжок релігійного змісту в українській мові. Ставиться питання про українську мову, як мову богослужбову. Дореволюційний режим ставив непоборимі перешкоди цим заходам розмосковлення православної церкви на Україні. Повна можливість переводити це розмосковлення явилася тільки в 1917 р. Московське та омосковлене духовенство і переважно вища ієрархія гостро встають проти розмосковлення. Почалася запекла боротьба поміж ієрархією та прихильниками розмосковлення церкви на Україні. Ця боротьба привела до розколу. Прихильники повної українізації утворили окрему Українську Автокефальну Православну Церкву, правне становище якої було затверджено Директорією Української Народньої Республіки (І січня 1919 р.). На чолі Автокефальної Церкви став митрополит Василь Липківський (з 1921 р. На жаль, незвичайний спосіб утворення української ієрархії в певній мірі ослабив її авторитет, а релігійні переслідування з боку большевицької влади припинили зріст автокефального руху. В 1930 р., під натиском большевиків, Автокефальна церква сама себе ліквідувала. Одначе рух в напрямі розмосковлення православної церкви серед українського народу не припиняється й зараз помічається в межах Польщі та в Америці.

7. Доля уніятської церкви. Непорівняно в кращих умовах знаходилася в зазначену добу уніятська церква в Польсько-Литовській державі. Її фаворизувала державна влада, жваво підтримувала католицька ієрархія, а також і католицька шляхта. Користуючися такою підтримкою, такі уніятські митрополити, як Іпатій Потій (1599-1613) та Іосиф Вельямин-Рутський (1613-1637) зміцнили положення уніятської церкви, одібрали в православних багато манастирів та церков, збільшили кількість уніятського духовенства. Рутському довелося видержати ту боротьбу, що православна шляхта вела за свою церкву на соймах. Він же, за допомогою Рима та латинського духовенства, ослабив наслідки православних на сеймах 1632-1633 р.р. і помішав православним здобути всі свої епархії. Митрополити уніятські титулувалися: митрополит київської, галицької і всеї Россії; жили вони в Вільні, Новогруду, Мінську або в тій епархії, де дехто з них був раніше єпископом. Певного катедрального міста вони не мали. В оклад уніятської митрополії входили ті самі епархії, що належали й православній київській митрополії, при чому в деяких містах уніятський єпископ був одночасово з православним (напр., у Львові, Луцьку, Перемишлі до початку XVIII ст.). На початку унії єпископами робили, всупереч звичаю, й не шляхтичів, згодом вже додержується той звичай, що і в католиків та православних. Компетенція й положення митрополита та епархіяльних єпископів були, можна сказати, ті самі, що і в православних. Тільки в XVIII ст. деякі справи, що вирішалися митрополитом, Рим одібрав від нього і почав вирішати сам. Для допомоги в епархіяльному управлінню, коло митрополита й єпископів появилися помічники з духовенства, що носять латинську назву. До них належать: 1) офіціял - перша в епархії особа після епи-

скопа: він заступав останнього в його відсутності,а в випадку смерти єпископа правив єпархією; 2) теолог - порадник єпископа в богословських питаннях; 3) екзамінатор - перевіряв знання кандидатів священства; 4) візитатори - об'їздили парахвії й оглядали церкви; 5) декани - мали безпосередній догляд над певною кількістю парахвій й головували на т.зв.деканальних конгрегаціях,або з'їздах свого духовенства.

Коло I6I7 р.,заходами митрополита Іосифа Вельямина-Рутського (сина московського емігранта),було утворено Василіянський орден - спеціяльну чернечу організацію,на зразок латинських чернечих орденів.На чолі її стояв протоархімандрит,що його вибірали на чотирі роки.До I636 р.звичайно протоархімандритами були митрополити,а від цього часу,після наказу з Риму,митрополити втратили право на протоархімандритство.Орден мав величезне значіння в житті уніятської церкви. Перш за все він не залежав від єпархіяльного архієрея.I635 року Василіяни добилися того, що ієрархами могли бути тільки члени їх ордена,а без згоди останнього митрополит не міг нікого висвятити.З половини XVIII ст. Василіянський орден вже виключно залежить від Риму.Манастирі його поділялися на дві конгрегації,або провінції - литовську, що охоплювала Литву та Білу Русь і - коронну,або руську, до складу якої входили всі українські уніятські єпархії.В кінці XVIII століття Василіянський орден мав 67 мужських манастирів і девять жіночих.Одним з своїх завдань орден ставив виховання молоді,а для того заводив свої школи.Довгий час ці школи розвивалися слабо,особливо на Україні; але в XVIII ст.вони вже користалися доброю репутацією,і в них виховувалося багато молоді. Виховання тут давалося в чисто латинському та польському дусі. На слов'янську мову не звертали уваги,завдяки чому часто зовсім не вміли читати по церковно-слов'янському.Василіянські школи, як ісамі василіяни,спричинилися до латинізації уніятської церкви й до запровадження в ній католицьких обрядів.

Згідно з самою ідеєю церковної унії,уніятська церква на Україні повинна була заховувати східне,грецько-православне богослуження й усі східні обряди; вистачало тільки **признання** папи за голову церкви та прийняття догмата про походження Св.Духа і від Сина (filioque).Духовенство зберегло своє убрання та зовнішній вигляд.Деякий час так і було.Довго уніяти користувалися літургічними книгами православного друку.Одначе з бігом часу василіяни,що знаходилися під моральним впливом ієзуїтів , вводять в богослуження латинські обряди.В кінці XVII століття уніятська ієрархія співчуває такому напрямові,а в першій четверті XVIII століття він підтверджується авторитетом церковної влади. В серпні-вересні I720 року одбувся в Замостьї уніятський церковний собор,на який прибув папський нунцій Ієроним Гримальді,митрополит Лев Кишка (I7I3-I728),шість єпископів,представники Василіянського ордена й чимало католицьких каноників. Предсідателем собора був Нунцій.Собор ухвалив внести в уніятську церкву всі римські догмати,зробити деякі зміни в літургічних книгах і взагалі наблизити уніятську обрядову зовнішність до католицької; ввести в тому числі і деякі латинські свята (як Свято Божого Тіла).Тодішній папа Климент XI не погодився затвердити постанов Замостьського собору.Затвердив їх тільки в I724 р.його наступник Бенедикт XIII,та й то умовно: коли ці постанови не суперечать постановам вселенських соборів і конституціям його попередників відносно східнього обряда,"й ті постанови,не вважаючи на це наше затвердження,завжди повинні зберігати свою силу".Після Замостьського собору уніятський обряд став латинізуватися вже церковно-урядовим пляхом.Митрополит Лев

Кишка вводить в богослужбові книги латинські особливости. Митрополит Афанасій Шептицький (I729-I746) окружним листом своїм од 3 травня I738 р.підтверджує необхідність виправлення книг і перелічує ті слова або вирази в богослужебних текстах,які потрібно викинути.Далі йшли розпорядження викинути з святців імена деяких українських святих,відправляти таїнство охрещення латинським способом (обливанням) та інш.,I739 р.видано "Звхологій" з усякими латинськими вставками та поправками.Впроваджено було чисто латинські свята - Ігнатія Лойоли,Яна Непомука,королевича Казіміра та інш. Для більшого наближення уніятів до католиків, змінялася й внутрішня обстанова церкви.Мінявся зовнішній вигляд священника.Вводилось тиху (читану) службу Божу. В кінці XVIII ст. вводяться органи,про що дбав між іншим холмський єпископ Максиміліян Рило. Крім духовної влади,про латинізацію церков дбали й патрони та фундатори - шляхтичі в своїх маєтках.Вони були католиками і будованим ними церквам надавали риси костьолів,хоч це й не подобалося священникові та парахвіянам.За прикладом латинської церкви,в уніятській церкві впроваджено звичаї,щоб парахвіяни давали на користь єпископа і священника "десятину". В XVII ст.бачимо приклади,що,крім того,десятину з уніятських громад брали й латинські ксендзи.В I665 р.вийшов папський декрет,що забороняв латинському духовенству на Холмщині збирати цю десятину.Взагалі уніятська церква засвоювала багато зовнішніх рис церкви латинської.На прикінці XVIII ст.вона здавалася назовні єдиною церквою серед української та білоруської людности,бо православних залишалося зовсім мало.Одначе серед уніятської ієрархії не було певности,що її паства не вернеться до православія.Занепокоєння в неї викликали гайдамацькі рухи,підчас яких виявлялась неприхильність народніх мас до унії й перехід і світських,і духовних на сторону православія.Непокоїли її й ті реформи,що переводив чотирьохлітній сейм відносно положення православних в Речі Посполітій.З документів того часу видно,що оборонці унії боялися масової "апостазії".Уніятська церква в Речі Посполітій була під страхом втратити свою паству.Після I795 року вона цілою київською митрополією (за винятком тої території,що після першого поділу одійшла до Австрії) ввійшла в склад російської держави й положення її різко змінилося.З положення фаворізованої церкви вона зайняла становище - терпимої.На білоруських українських територіях утворено було православні єпархії.Зараз же із зміною державної влади селянство стало масово переходить на православіє - "на благочестіе", й тільки розпорядження Катерини II та особливо Павла (таємного католика) гальмували цей перехід й затримували селянство на боці унії. На початку XIX ст. за нею зосталося I388 парахвій (ніби то з I3 тисяч на всю Польщу),в яких нараховувалося I.398.470 душ. За нею ж оставалося,за згодою російського правительства,чимало багатих манастирів.Взагалі уніятські катедри,манастирі та парахвії зберігли за собою всі свої земельні володіння,навіть, "підданих",себто кріпаків.Політика Павла і Олександра I була настільки прихильною до унії,що нею задоволений навіть такий гарячий оборонець уніятської церкви,як біскуп Едвард Ліховський.Після деяких вагань петербурзького двора,в I798 р.уніятські парахвії було поділено поміж єпархіями полоцькою,берестейською та луцькою.До останньої належали виключно українські землі,до берстейської переважно білоруські (в ній було 900 парахвій),а до полоцької - переважно литовські. В I809 р.було утворено ще четверту єпархію литовську,або віленську,з одібраних од берестейської єпархії 300 парахвій. Загальний за ними догляд належав "департаментові духовних като

лицьких справ", на чолі якого стояв католицький митрополит Сестренцевич. Департамент цей в 1801 р. пертворено в римо-католицьку духовну колегію. Василіяни, що в уніятській церкві мали велике значіння та вплив ще за польських часів, за російських грають ще важнішу ролю. Їх було небагато: в першій четверті XIX ст. їх лічилося до 700 душ, вони володіли 20 тисячами кріпаків і мали капітал в 700 тисяч карбованців. Вони підтримували пколи, з-за яких російський уряд і зоставив за їх манастирями земельні володіння, й силувалися зберігти, а то й побільшити свій вплив на церковні справи. За те біле духовенство не дуже то симпатизувало василіянам як з-за їх привілегірованого положення в уніятській церкві, так і з-за того, що вони часто претендували на землі білого духовенства. Тому то поміж василіянами й білим духовенством нерідко виникали конфлікти. Так було при заміщенні митрополичої катедри в 1816-1817 р.р. Василіяни виставляли кандидатуру берестейського епископа Іосафата Булгака, біле ж духовенство було проти тої кандидатури, бо Булгак скрізь одстоював інтереси василіян. В даному конфлікті перемога була на стороні василіян. Ставши митрополитом, Булгак ще більше підвищив значіння василіян. Останні старалися не тільки зберігти в уніятській церкві ті порядки та звичаї, що виробилися в ній, а ще й більше латинізувати її, остаточно злити з церквою латинською. Серед білого духовенства було чимало прихильників повороту уніятської церкви до східнього обряду, до очищення її від католицьких запозичень. Такими течіями в уніятській церкві скористувався уряд Миколи I він почав підтримувати біле духовенство, серед нього вишукувати кандидатів в епископи й через них вести підготовчу роботу до "возсоединенія" уніятів. Серед білого духовенства знайшлася освічена й енергійна особа - Іосиф Сімашко, яка подавала владі проекти ослаблення католицького впливу й переводила широку підготовчу роботу, особливо з того часу, як його було зроблено епископом. В 1826-38 р.р. систематично переводилася праця, уніятська церква звільнилася від впливів василіян, виводилися католицькі обряди та звичаї, впоряжалися з'їзди духовенства/і все це закінчилося 1839 р. актом прилучення уніятів до російської православної церкви. Від уніятської церкви на території нічого не залишилося, народні маси спокійно перейшли до православної віри. Деякі публіцисти й дослідувачі вважають це актом насильства з боку царського уряду й ганьблять діячів цієї справи, головним чином Іосифа Сімашко. Об'єктивне дослідження справи дає підставу твердити, що факт "возсоединенія" уніятів 1839 р. був лише консеквентним актом тої трагедії, що переживали український і білоруський народ після 1596 року...

Після 1839 р. унія в межах Росії, а саме в Царстві Польському, залишилася ще на Холмщині. Тут вона трималася до 1875 р., але ж вже з початком 60-х років було видно, що вона довго не протримається. З боку російської адміністрації провадилася підготовча робота до ліквідації унії, з'являлися серед уніятів люди, що виявляли нахил до православія, і в 1871-1875 р.р. одбувається, як висловлюється Ед. Ліховський, "урядовий похорон унії".

Тут справа перейшла не так гладко, як у році 1839 на українських землях. З одного боку уряд допускався брутального насильства, що в ділі віри завжди впливає відемно, в другого боку населення в деяких верствах встигло вже до унії вникнути; крім того успіхи полонізації на Холмщині теж сприяли симпатіям до унії й латинства, а в другого боку те православіе, що пропонувалося на місце унії було вже позбавлене українських традицій, а уявляло державну російську релігію, в якій священників було

обернено на державних урядників, а церковну практику було зближено з поліційними установами, все це до громади діяло в тому напрямку, що релігійне сумління віруючих акцію ліквідації унії часто сприймало як релігійне насильство, а наявні приклади такого насильства з боку поліції, адміністрації і правительства не забарилися виявитися і це викликало рішучий опротив. Коли в 1875 р. проголошено приєднання холмських уніятів до православної церкви, то деякі парахвіяльні священники, в кількости 66 осіб, подалися до Галичини, а 23 парахвії відмовилися коритися доконаному фактові. В цих парахвіях було арештовано кілька сот найбільш впливових селян і вислано почасти на Херсонщину, почасти на Катеринославщину. Дехто з уніятів перейшов на латинство.

Збереглася унія, в її історичному виявленню, тільки в Галичині та Закарпатті, завдяки тому, що Галичина після першого поділу Польщі відійшла до Австрії, а австрійський уряд підтримував унію й не співчував фактам переходу української своєї людности на православну віру. Спершу на австрійській частині України було три епархії: львівська, перемишльська і холмська. Львівський епископ вважався за старшого і в 1808 р. йому дано було титул митрополита Галицького й Київського. Це був примас української церкви в Австрії. В 1815 р., згідно з постановою Віденського конґреса, Холмщина відійшла до Росії, за те було створено нову Станіславівську епархію. І зараз маємо ті самі три епархії. Австрійський режим давав можливість уніятській людности, виключно українській, розвивати свої національні особливости і поставити унію, як національну українську церкву в Австрії. Але уніятське духовенство так було спольщено, що цією можливістю не скористалося і в дійсності національне відродження тут почалося тільки з 40-х років минулого століття, під впливом Наддніпрянської України, а уніятське духовенство виявляло свою національну свідомість в формі хворобливого москвофільства, що й в наші дні має серед галичан своїх адептів, не вважаючи на те, що подавляюча більшість галицького населення стоїть на твердому національно-українському ґрунті. У внутрішньому життю галицької уніятської церкви відбувається те саме, що бачимо серед уніятів в попередніх століттях. Правда, в другій половині XIX ст. помічалося тенденцію повернути деякі специфічні особливости східнього обряду, наблизити зовнішність уніятської церкви до церкви східньої. З деякого часу, замість назви уніятська церква, в Галичині уживається назва "греко-католицька", що в цілях практичних має повну рацію. Василіянський орден користається впливом; він і зараз провадить освітню діяльність, втримує чимало шкіл і провадить видавничу діяльність. В кінці XIX ст. в ньому виявляється сильна українська національна течія; члени його тепер називають себе василіянами.

8. Українська християнська церква в сучасности.

Проф. Дмитро Антонович.

В наші дні становище української церкви на загал дуже прикре, а що найгірше, це те, що розкол церковний запроваджений берестейською унією 1596 року, наслідки якого, здавалося, український народ вже пережив і покінчив з ними, готові знову дати себе знати, і знову засіяти сім'я незгоди в єдиному українському народові.

До світової війни межа, що відділяла українців православних від українців уніятів проходила річкою Збручем, себто була

разом з тим і межою,що відділяла Російську державу від Австро-Угорської.По один бік,в одній державі жили українці-православні,по другий бік - в другій державі жили українці уніяти. Межа релігійна була межою державною.Виняток робила тільки певна кількість українців католиків в Російській державі,і українців православних на Буковині і в Австрії.Але українці католики в масі своїй не мали національної свідомости і уважали себе за поляків,а православні на Буковині складали в межах Австрії окрему провінцію,в якій виборювали свої права на церковному полі від Румунів і в загально українському життю.Ці українсько-румунські церковні відносини на Буковині майже не відбивалися,як справа льокальна буковинська.

Оскільки свідомі українці перед війною прагнули до з'єднання єдиного українського народу,то мусіли переборювати по Збручу кордон державний і не спостерігали,що це є також і кордон релігійний.При взаємних стиках українців по обидва боки кордону давав себе відчувати кордон державний,ріжниці ж релігійної зовсім не спостерігалося і то тим більше,що в колах свідомого українства на загал панував релігійний індиферентизм, а то і просто атеїзм.На Україні російській в поступових колах атеїстичні погляди почали розвиватися ще з 60-х років XIX ст. під впливом позитивної філософії,а в кінці того ж століття ще зміцнилося під впливом матеріялістичної філософії,особливо історичного матеріялізму.

Так само течія атеїзму не обминула і австрійської України спочатку під впливом Драгоманова,Франка і радикальних настроїв,а пізніше та течія зміцнилася так само під впливом історичного матеріялізму.Тому завдяки релігійному індиферентизмові поступових українців в обох боків кордону у їх взаємних стиках релігійна ріжниця була зовсім непомітною і нічим не давала себе знати.

Справа значно змінилася після війни,революції і проведення нових державних меж по живому тілу українського народу. Нові державні кордони вже зовсім не покриваються з межами релігійними і в кожній з чотирьох держав,під пануванням яких опинився український народ,ситуація церкви прийняла вельми ріжноманітний,але скрізь для українського народу дуже неприємний характер.

Найбільші маси українського православного населення що складають найбільшу чисельно масу українського народу,знаходяться на Радянській Україні.Тут в часі революції заложення автокефальної української церкви ожвило заінтересованнл релігійними та церковними справами у елементів українських раніше до того індиферентних.Але ще більшу релігійну реакцію викликало брутальне переслідування релігійного чуття з боку большевицького уряду.Всяке релігійне переслідування обов'язково викликає спротив і загострення релігійного чуття в колах навіть перед тим релігійно індиферентних.Так само і на Україні. Переслідування релігії викликало зовнішне пристосування до безбожництва,але за те релігійне життя зійшло в підпілля і нелегально,потайки прибирає більшої внутрішньої сили і значіння,ніж то було раніше,навіть коли православ'я за царських часів силоміць нав'язувалося.Тоді люди по документах і на зовні були ніби православними,а в сумлінні своїм були або атеїсти або релігійно індиферентні,тепер навпаки,люди на зовні безбожники,а в сумлінню релігійне чуття часто мають особливо загострене.Релігійні репресії викликають протилежний ефект і то як раз в тих елементах людности,яка в справах совісти є найбільше су-

мінною,активною і енергійною.Без реакції піддається безбожництву з наказу тільки елемент пасивний.Таким чином на Україні радянській офіційно українську автокефальну церкву скасовано; агентів олов'янської чи московської церкви обернено в агентів адміністраційного вистежування за радянськими громадянами; у великому числі активне населення удає з себе безбожників. Отже церква ніби ліквідується,але в дійсності релігійна акція потайки зміцнюється,час від часу вибухає епідеміями міотичного захоплення (а то й просто клікушества) як проявлення ікон,обновлення церковних бань,та інших "чудес" і "знамений". Тепер тяжко передбачити до яких наслідків може привести нездорова церковна політика на Радянській Україні,офіційно ж церква перебуває в стані скрайного,небувалого ще пригноблення,майже ліквідації.

Значна частина українського православного населення опинилася під владою Румунії: всі українці колишньої Буковини і Бесарабії.Коли в Буковинській церкві і за часів Австрії українці були упосліджені румунами,то з переходом Буковини до Румунії,румунізація православної буковинської церкви остаточно довершується.В Бесарабії церква до війни була обмосковлена, тепер стараються обмосковлення заступити румунізацією. Таким чином духовну поживу і потіху,яку може хотіли б мати православні українці від своєї церкви під Румунією зведено до мінімума і справа церковна українська в Румунії виглядає зовсім безвідрадно.

Найбільше скомпліковано,а може і найбільше небезпечно українська церковна справа стоїть у Польщі.Після Радянської України під Польщею після революції опинилася найбільша численно маса української людности,яка в половині є уніятською (Галичина), в половині православна (Волинь,Полісся,Підляшшя).Одже уніятська людність від православної державним кордоном більше не відділяється,але за то більше дає себе відчувати кордон релігійний,і за півтора десятка років співжиття православного та уніятського населення під Польщею свідомість української єдности розвинулася дуже і дуже мало.Релігійний кордон по Збручу робить своє діло і життя українське в Галичині досі сильно відмінне від українського життя в землях приключених від Росії. Православні прийшли під Польщу з церквою обмосковленою,причому це були ті землі,в яких за царських часів особливо енергійно насаджувалося обмосковлення знаменитими українофобами ієрархами москалями або українцями-ренегатами (Антоній Волинський, Євлогій Холмський,Віталій Почаївський).Опинившися під Польщею православна церква з московськими ієрархами всіма силами хотіла утримати зверхність новообраного московського патріарха,щоб зоставатись і в польській державі московською цитаделлю.На це очевидно не могло пристати польське правительство і з причин політичних настояло на проголошенню української православної церкви - автокефальною.Автокефалія і,значить унезалежнення під Москви в церковних справах,була очевидно корисною для українського православія,але тим запекліше проти неї повстали московські елементи.Боротьба загострилася до того,що москаль православний чернець власноручно убив православного митрополита за те,що він згодився на автокефалію.Зрештою автокефалію було проголошено,одже православна церква у Польщі є самостійною і об'єднує віруючих українців та білорусів з тих частин Білої Руси,що одійшли до Польщі.Але ієрархія осталася майже вся московська і всіма силами намагається удержати в церкві старий московський лад.Одже проти обмосковлення православної церкви у

Польщі українське населення мусить провадити завзяту боротьбу, яка іде дуже тяжко і певних успіхів сягає хіба на Волині, де українці після великих зусиль здобулися на українського архієпископа та єпископа. Але проти цих єпископів знову борються помосковлені священники, під час українського богослуження у церкві підіймають безчинства і їх за те нагорожує митрополит у Варшаві. Одже справа українського православія під Польщею стоїть кепсько, а найбільше свідоме українське населення в Галичині не може помогти в боротьбі за українізацію церкви, бо воно іншої віри — уніятське. Навіть в самій Галичині ті села і околиці, що перейшли на православіє наскрізь москвофільські і там уважається, що православіє це московська віра, забуваючи про те, що подавляюча більшість українського народу є православна.

Становище української церкви теж значно гіршає і особливо погіршало за час управління уніяцькою церквою останнього уніятського митрополита графа Андрія Шептицького. Українська уніятська церква завжди була у Риму не дочкою, а пасербицею. Польське католицьке духовенство ніколи не ставилося до уніятського, як до рівного, а завжди з певною погордою, як майже до схизматиків. Але все таки попередник Шептицького митрополит Сильвестр Сембратович був кардиналом, одже мав право участи в виборах самого папи, був примасом української уніятської церкви, що була з'єднана під його проводом. Шептицький, мимо свого майже сороклітнього перебування на митрополичій катедрі не тільки не має кардинальської гідности, так що вся уніятська церква не має ні одного кардинала, але Шептицький як митрополит втратив значіння і владу примаса української уніятської церкви. Єпископи Перемиський і Станіславівський більше не підлягають львівському митрополитові, а безпосередньо римській курії, так що львівський митрополит не є більше примасом, а звичайним єпископом, а уніятська церква в Польщі зосталася розбитою на три окремі єпархії. І на тому ще не кінець. Останніми часами, на бажання польського уряду, від перемиської дієцезії відділено Лемківщину в окрему єпархію, яка теж не підлягатиме ні митрополитові ні перемиському єпископові. Отже роздрібнення і роз'єднання в українській уніятській церкві провадиться енергійно і послідовно. Уніятів на Волині підчинено зовсім латинському єпископові, полякові. Разом з тим енергійно провадиться і дальша латинізація уніятської церкви всупереч всім українським традиціям. Особливо це виявилося в заведенні примусового целібату для священників перемиської і станиславівської єпархій. Ця установа, мабуть... і не моральна, а в кожнім разі не природня і суперечить тисячолітній українській традиції. Таким чином з огляду національного уніятська церква в Галичині за митрополита Шептицького дістала й дістає дуже тяжких ударів.

Може краще стояла би справа уніятської церкви в Чесько-Словацькій республіці, але і тут вона має своє льокальне лихо. Почати в того, що в Підкарпатській Русі є тільки одна єпархія Мукачівська, а друга, - Пряшівська єпархія, зовсім відділена від Підкарпаття і відійшла до Словаччини. Крім того в наслідок довголітнього панування мадярів, духовенство на Підкарпатті дуже мадяризоване, дуже тримається своїх мадярських звичок та обичаїв і для народніх мас майже чуже. Боячися пробудження української свідомости, що дуже поступає на Підкарпатті, духовенство мадяризоване об'єднується з москвофільським рухом і таким чином старається утримувати церкву або як інституцію чужу для народу, або навіть ворожу українському народові Підкарпаття. Українська свідомість в колах духовенства розвивається слабо і тільки робить деякі успіхи за часів останнього єпископа Мука-

чівського Олександра Стойки, що сам походить з українських солян Підкарпаття. Останніми часами поставлено навіть питання про заснування ще одної епархії на Пдкарпаттю з епископською катедрою в Хусті, з тим щоб пряшівський і хустський епископи підлягали мукачівському архиепископові, що був би таким чином примасом уніятської церкви в Чехословацькій республіці і об'єднав би українців Підкарпаття і Словаччини бодай на церковному ґрунті в одну цілість.

Мимо загального безвідрадного становища церкви на українських землях під всіма державами, які поділили український нарід, все ж виростає небезпека, що може знову загостритися роз'єднання в українськім народі і взаємне поборювання на ґнунті релігійному. Вже нині ми спостерігаємо, що релігія ділить і стоїть на перешкоді об'єднанню українського народу під Польщею. Коли ж взяти на увагу, що з одного боку релігійний індеферентизм уступає місце релігійному піднесенню, а з другого боку проявляються аґресивні тенденції до поширення одного з українських ісповідань на весь український нарід, то з того виростає зовсім реальна можливість міжусобної релігійної боротьби, зерно якої було ще засіяно в 1596 році і яке давало себе знати на протязі століть. Одиноким захистом проти цього могла би бути, якнайбільше розвинена релігійна толерантність, яка на щастя є властивою українському народові.

- - - -

Література з історії української церкви дуже велика. Її досить докладно показано в книзі проф. Д. Дорошенка: Огляд української історіографії, Прага 1923 на сторінках 159-160. Особливе значіння має велика праця проф. С. Чистовича: Очерки западно-русской церкви. 2 томи. Петербург. 1882-1884, і загальна багатотомова Історія русской церкви Є. Голубинського. Треба зауважити, що російські історики не безсторонні в викладі церковної історії з точки погляду православної, так само як уніятські історики в духовних виданнях василіян та інших, що виходять в Галичині. Найбільше об'єктивні сторінки історії церкви на Україні можна знайти в відповідних уступах великої історії України-Руси проф. М. Грушевського.

- - - -

Лекція чотирнадцята.

УКРАЇНСЬКЕ ПРАВО.

І. ІСТОРИЧНИЙ НАРИС.

Проф. Андрій Яковлів.

На Сході Европи, заселеному численними словянськими племенами, Україна-Русь відограла дадзвичайно важливу ролю, бо вона перша розпочала нормальне державне життя, утворила свою власну державу й правну систему та залишила найдавніші пам'ятки права. І коли на Заході Европи державне життя середньовіччя характеризується державним устроєм Німеччини, Франції та Італії, то таке саме значіння для словянського Сходу мала давня українська Київська держава. Вже протягом доісторичної доби предки українського народу досягли високого ступеня культурного розвою, вони встигли настало закріпитися на території, що займала приблизно середню частину водозбору Дніпра, Буга, Дністра аж до Карпатських гір, та витворити значну кількість норм народнього, звичаєвого права, яким і керувались в громадському й приватному житті. В основі цих норм лежали: в публічному праві - принципи народоправства, а в приватному праві - принципи рівноправности всіх в спільному житті та стремління до індивідуальної автономії в приватному житті. За виключенням так характерного для українського народу нахилу до індивідуальної свободи, устрій життя в родових та племенних зв'язках і в примітивних племенних державах України-Руси за доісторичної доби мав багацько спільних рис з устроєм життя інших словянських народів, а де в чому і з старо-германським світом. Проте, за історичної доби державне життя українського народу пішло вже іншими, відмінними шляхами, без переважаючого впливу середньовічного феодалізму.

Напередодні своєї історії українські племена жили на своїй оталій території, в примітивного типу державах-землях, в яких існували вже головний город, як укріпленийцентр політичного й торговельного життя, та менші міста-пригороди. На чолі держави-землі стояли народні збори - в і ч е головного города, яке тримало в своїх руках владу в державі; подекуди були й виборні князі місцевого походження: Серед них земель центральне місце на торговельних шляхах зі Сходу на Захід із Півдня на Північ займала держава племені Полян, яке також мало назву "Русь", з головним городом Києвом на Дніпрі. Дякуючи своєму вигідному географічному положенню та вищому культурному розвою населення й енергії своїх князів, ця примітивна земля-держава вІХ в. перетворюється в нормальну державу Київську та поширює свою владу на суоідні землі. За часів вел. князів Київських - Володимира й Ярослава (Х-ХІ вв.) Київська держава завершує свою державну організацію та досягає найвищого розцвіту. В устрою Київської держави злучились принципи давнього народоправства з новим князівсько-дружинним порядком, що виник в наслідок реорганізації примітивної держави в нормальну . Київська державна система базувалась на складному органі державної влади, яку репрезентували: в і ч е, к н я з ь т а к н я ж а р а д а.

В і ч е, що за доісторичних часів складалося з старших, ліпших людей землі, з часом перетворилось в установу більш демократичну, в якій брало участь все повноправне населення держави. Компетенція віча обіймала всі функції державної влади ,

але найголовнішими функціями його були: вибір князя, укладання з ним договору та рада з князем у важливих державних справах. Віче не мало сталих періодичних сесій і при задовольняючій діяльності князя збиралось лише на заклик князя. При незгоді з князем віче виступало проти князя, могло скинути його й шукати собі ліпшого.

К н я з ь, з другорядного місця, яке він займав у примітивній державі, моменту організації нормального державного життя, до чого він і сам найбільше спричинився при допомозі своєї "дружини" (найману військо князя), перейшло на перше місце в державі та став поруч з вічем землі. Державна влада поділяється між вічем і князем на підставі договору; віче передає князеві всю повноту влади під умовою здійснення її на підставі волі народу, висловленій в договорі. Звичайно, князь був носієм і виконавцем всіх функцій державної влади: законодавчої, судової, адміністративної, він стояв на чолі власної дружини й війська цілої держави та правив державою через своїх функціонерів. Поруч з центральною владою на місцях (в городах, пригородках, селах) існувала місцева народня самоуправа, яка найдовше заховала риси прадавнього родового й племенного устрою.

При князі, як його дорадчий орган, була княжа р а д а, яка складалась спочатку з старих дружинників, а почасти з старих бояр, пізніше лише з бояр. З боярською радою князь радився у всіх державних справах, хоч постанови ради не мали рішаючого значіння.

Ця проста державна система з часом ускладнилась. За вел. кн. Володимира Київська держава обхопила не тільки суміжні чисто українські землі, але й інші слов'янські на Півночі, Сході й Заході. Вже за свого життя кн. Володимир посадив в деяких землях своїх синів, а після його смерти Київська держава поділилась ще між синами Володимира на окремі князівства-землі, т.зв. у д і л и; в кожному уділі був свій князь Володимирового роду, а над всіма уділами стояв великий князь Київський. Київська держава набрала, таким чином, характеру патримоніяльної держави, який надала їй так звана "удільна система". В основі удільної системи лежали принципи спільної княжої династії та її права на державну владу, порядку княження по старшинству в княжому роді та моральної зверхности вел. князя Київського, як старшого в династії. З погляду повноти влади всі князі були між собою рівні і в своїх уділах правили самостійно, в згоді з вічем землі. Правно-ієрархічної залежности удільних князів від вел. кн. Київського не було, і з цього погляду удільна система Київської держави стояла ближче до системи держави федеративної, ніж феодальної. Спираючись на свій моральний авторитет, вел. князь мав повну можливість впливати на окремих князів, як їх номінальний "батько" ("во отца место"), особливо через "Снеми", збори всіх князів у важливих справах, що торкались цілої держави й династії.

Населення Київської держави поділялось на різні верстви: бояр, мешканців міста, селян. Всі були вільні особисто й мали рівні права: перехід від однієї верстви до другої був вільний. Було також і невільне населення-раби, але нечисленне й в більшості чужого походження. Економічні фактори впливали на диференціяцію населення, утворюючи фактичну нерівність між різними верствами і в межах однієї верстви, а іноді й юридичну залежність незаможних від заможних в різних формах патронату, закупництва, закладництва й інш., подібних до деяких феодальних інститутів.

Як публічне, так і правне життя Київської держави правувалося нормами давнього народнього звичаєвого права, яке, як і за доістричної доби, було основним джерелом права. Поруч з ним за доби Київської держави повстало друге важливе джерело - з а к о н у формі різних княжих уставів(статутів), княжих договорів, які так само базувались на принципах звичаєвого права. Впливи чужоземного законодавства також мали місце, особливо римо-візантійського в міжнародніх та торговельних зносинах в справах церковно-судових, почасти в галузі спадкового права. З доби Київської держави залишився настарший між слов'янськими й найвидатніший з усіх поглядів пам'ятник українського права, під назвою "Правда Роуська". Цей пам'ятник права уявляє в себе збірник норм звичаєвого права та княжих уставів, складовий в XI-XII вв. (найдавніший список, що зберігся, походить з кінцяXIII в.). Як в аналогічних західньо-европейських збірниках-"правдах" (Lex Salica, Lex Ripuaria) в Р.П. переважають процесуальні правила на судові вироки конкретного змісту, суто формалістичні та символічні, хоч маються також і норми звичаєвого права давнішого походження, які вже втратили конкретний зміст судових вироків. Право публічне й карне не відділені ще від права приватного, цивільного. Але вже помітно звільнення індивіда з-під опіки суспільних зв'язків, його індивідуальна діяльність в значній мірі відбилася на нормах цивільного права. В Р.П. знаходимо цивільні норми, що торкаються права речового, родинного, опіки, спадкового, права зобов'язань; порівнююче значно розвинуто інститути торговельного права, торговельного кредиту, тощо. Процесуальне право Р.П. містить багацько примітивних норм первісного судочинства, в тому числі найдавнішу норму про управнення інституту кривавої помсти; маючи також норми, з яких пізніше розвинулось копне судочинство. Норми Р.П. мають деякі спільні риси з нормами старогерманського й римо-візантійського права (напр., норми про криваву помсту, "віру" (Wergeld), розшук крадених речей - "свод", судочинство і т. ін.). Р.П. склав невідомий автор, великий знавець тодішнього права не лише українського, ба й чужого; вона не мала характеру офіційного кодексу, але безперечно містила в собі норми діючого права.

Київська держава за часів Володимира й Ярослава була для всіх українсько-руських земель не тільки державою старшого вел. кн. Київського, ба й центром державного й культурного життя. Державний та громадський устрій Київської землі послужив зразком для устрою інших українських земель, а публічне й приватне право Київської держави розповсюдилось звідси на всі українсько-руські землі. Норми Р.П. були відомі й чинні як в Київській Русі, так і на Волині, в Галицькій землі, на Сіверщині, Менщині, Берестю, Холмщині, на Білоруських землях: Смоленщині, Вітебщині, в Польській землі, а також в Новгороді та Пскові. Стародавне право Київське творило ту міцну правну традицію, якою на довгі віки було зв'язано й глибоко просякнуто все життя українсько-руських земель. Воно залишилось у всій своїй силі й після того, як поодинокі землі звільнялися з-під державного проводу й впливів Київської держави.

Після короткого періоду розцвіту велика Київська держава почала занепадати. Внутрішньою причиною її слабости була удільна система, що спричинилась до розподілу держави на уділи та згодом привела до боротьби за уділи й за велике князівство Київське. Зовнішньою причиною занепаду Київської держави був натиск з південного Сходу монголів, що перетяли культурні й торговельні значіння Києва. В наслідок цих та інших причин з'явились цен-

тробіжні тенденції, місцевий партикуляризм, в першу чергу в землях-уділах з переважаючою більшістю чужого населення, або ж в далеких і мало зв'язаних з центром. Після занепаду вел.князівства Київського центр державного життя на короткий час переноситься до Галицько-Володимирського князівства. Політична ситуація, що утворилась після розкладу Київської держави, привела під кінець XIУ в. до окупації західньо-українських земель Польщею та до приєднання всіх інших українських і білоруських земель, в тому числі й Київської, до комплексу земель Литовських. Таким шляхом утворилась нова держава-Велике Князівство Литовське, яке справедливо зветься "Литовсько-Руською державою". Литовсько-Руська держава перейняла удільний устрій українсько-руських земель. Вона складалася з удільних князівств, якими правили удільні князі під зверхнею владою вел. князя Литовського. Але під впливом Польщі в Литві скоро розпочався процес централізації, який закінчився в другій половині XУ в. скасуванням уділів та зосередженням державної влади в руках вел. князя. Та всежтаки влада вел. князя не набрала сили "самодержавця", як то сталося в Москві. В структурі суспільства Литовсько-Руської держави довгий час панували засади давнього українського права. Суспільні верстви, що існували за доби Руської Правди, як вищі, так і нижчі, продовжують існувати й користуватися такими ж правами, що і в Київській державі. З часом і тут наступають зміни під впливом інших політичних та соціяльних умов. В XУI в. виступає нова політична сила - середня шляхта, яка за прикладом польської шляхти бореться за свої права і з вел. князем і з родовитою аристократією, та всежтаки родовиті пани литовські залишаються ще єдиним чинником, що поруч з вел. князем тримав у своїх руках державне управління, творячи в л а д у в е л и к о г о к н я з і в с т в а. В нижчих верствах населення сталися зміни в тому напрямі, що селяни й невільні люди поступово злилися в одну верству підданих, особливо вільних, та підпали під домініяльну владу панів. Населення давніх городів українсько-руських, що здавна жило спільним життям з населенням земель, не виділяючись в окремий стан, не зазнало на перших порах жадних змін. Але в XУ в. вел. князі литовські, за прикладом королів польських, почали надавати городам привілеї на самоуправу на німецькім праві (Магдебурзькім), в наслідок чого змінився давній характер українських городів, вони перетворилися в "міста", а населення їх в "міщан", що користувались правом місцевої самоуправи, мали свій суд, своє право.

При цих змінах найбільш міцним і витривалим показалося давне українсько-руське приватне право. Високо розвинене ще за доби Руської Правди, приватне право продовжувало бути чинним та вільно розвиватися на Українських землях, а також було рецеповано в основних засадах і чисто литовськими землями. Основні принципи давнього права маєткового, спадкового, родинного, карне й процесуальне право були чинними на українських, білоруських, а почасти й на литовських землях держави. Принципи українського права не раз були стверджені вел. князями литовськими через уставні грамоти-привілеї. Всі суди Литовської держави керувалися цим правом, не кажучи вже про суди народні, які за доби литовської одержали назву судів "копних". Українське право було чинним в своїй давній, звиклій зовнішній формі, а самена "руській", тобто українсько-білоруській мові, яка в наслідок цього стала офіційною мовою Литовської держави. Відношення влади до українського права й мови базувалося на принципі: "старини не рухати, новини не вводити", тому природний розвій українського

права довгий час ішов вільно, без жадної затримки. Року 1529 було ухвалено й уведено в чинність "Статут великого князівства Литовського", перший загальний кодекс для цілої Литовської держави. В статуті було скондифіковано діюче право, як державне, публічне, так і приватне, матеріяльне й процесуальне. З погляду системи й законодатного матеріялу Статут перейняв багацько норм давнього українського права звичаєвого та своєю системою в багатьх точках наподоблював систему Руської Правди. В статуті маються цілі низки артикулів надхвичайно подібних змістом до норм Руської Правди. Судовий процес Статуту в основі своїй має норми Р.П. та звичаєве копне процесуальне право. Крім засад Р.П. та звичаєвого права, редактори Статуту користувалися й з інших правних джерел: права польського, німецького, чеського, Цей перший, "старий" Статут був писаний і був чинним на повних 40 - літ. Розвій державного та громадського життя висунув скоро потребу доповнення й змін, що й було зроблено р. 1566 через видання 2-ої редакції Статуту, а в р. 1588-3-ої редакції значно виправленої й доповненої. Всі три редакції Статуту було видано в "руській" мові.

Люблінська Унія р. 1569, крім об'єднання Польщі й Литви в одну складну державу, привела до інкорпорації Польщею українських земель-Підляшшя, Волині, Київщини й частини Поділля. Але принаймні українським землям, крім Підляшшя, було признано деяку автономію місцевого управління та залишено й надалі в чинності Литовський Статут і руську мову, як в адміністрації й суді, так і в центральних установах по справах українських земель. Виняток було зроблено для українських міст з Магдебурзьким правом, де приписано вживати польської мови.

Видання Литовського Статуту було завершенням законодавства Литовсько-Руської держави. В дальшому Польща поступово захоплює в свої руки керуючий провід в Польсько-Литовській Унії, протягом XVII-XVIII в. запроваджує польське право, а разом з тим і польську мову. Литовський Статут, який лишився чинним на українських землях і за цієї доби, був принятий українським населенням, як український національний кодекс та вважався за право національне українське протягом всього часу чинности на укрвїнських землях аж до 40-х років XIX в. Самоуправа українських міст мала окреме право німецьке, Магдебурське, яке під впливом українського звичаєвого права було також до певної міри українізоване. За цей же період (XV-XVIв.)на Західньо-українських землях, що опинилися під владою Польщі, поступово на місце давнього українського права було заведено право польське.

Козацька революція, що вибухла на Україні р. 1648 під проводом гетьмана Богдана Хмельницького, принесла з собою багацько кардинальних змін, як в царині державного, так і приватного права. Революція звільнила з-під влади Польщі анекоовані р.1569 українські землі (Київщину, Волинь та частину Поділля) та привела до відновлення на їх території, а також на території давніх князівств Чернігвського і Переяславського, на лівому боці Дніпра, української національної держави під іменем "Війська Запорозького". Революція окасувала привілеї пануючої кляси панів-шляхти, передала землю до розпорядимости держави та посилила значіння козацтва, як пануючої верстви населення. Державний устрій Війська Запорозького базувався на принципах народоправства Київської доби і наближався до республіканського устрою. Суверенна влада належала цілому народові, яку він без посередньо здійснював на всенародньому в і ч і - Генеральній Раді.

Генеральна Рада здійснювала всі функції верховної влади:законодатну, судову, адміністративну; вона ухвалювала закони й постанови, обирала гетьмана й козацьку старшину, вирішувала питання війни й миру, укладала договори з чужими державами, мала право суду над гетьманом і старшиною і т.д. Влада гетьмана, яко виборного голови держави, була обмежена ще під час чинности Генеральної Ради. Поза сесією Ради гетьман був повним "зверхнійшим владцею й господарем". Приггетьмані існував дорадчий орган-Рада старшини і виконавчо-дорадчий-Генеральна Старшина. Як бачимо в устрою козацької держави було заховано багацько давніх принципів державного устрою Київської держави. В адміністративному відношенні територія Війська Запорозького поділялася на полки й сотні з полковниками й сотниками на чолі.Міста з погляду управління поділялися на дві категорії: одні мали повну самоуправу на Магдебурському праві, другі.- неповну, т.зв. ратушну. Всі адміністративні органи в державі були виборні. Значні зміни було переведено в судовому устрою. Скасування шляхетських привілеїв потягло за собою припинення чинности польсько-шляхетських судів. Натомість заведено систему козацьких судів, які були в кожній адміністративній одиниці та знаходилися в такому зв'язку й залежності, як і адміністрація цих одиниць; так, сільський суд був нижчим місцевим судом у селі і підлягав вищій інстанції - суду сотенному; сотенний суд був вищою інстанцією для сельського суду, першою інстанцією в справах, що виникали на території сотні, підлягав суду полковому; суд полковий був першою інстанцією для деяких справ, більш важливих, вищою інстанцією для сотенних судів полку і підлягав сам суду генеральному. Генеральний суд був найвищим судом держави, апеляція на генеральний суд ішла до гетьмана, як верховного судді держави. В складі судової колегії кожного суду були предотавники всіх верств населення під проводом начальника відповідної адміністративної одиниці (сільського отамана, сотника, полковника). Особливістю козацьких судів була значна й активна участь в суді населення. Судочинство переводилося усно, на українській мові.

В царині права публічного, державного й адміністративного, джерелами права були постанови Генеральної Ради, універсали гетьмана й полковників. Гетьманські універсали іноді містили й норми приватного права. В царині приватного права і в судочинстві були чинними ті ж самі кодекси, що й за доби Литовської; Литовський Статут 1588р.та Магдебурське право в неофіційних збірниках[x]. Як Статут, так і Магдебурське право настільвже увійшли в життя українських земель, що вважалися за українське національне право. Поруч з цими кодексами діяло живе народне звичаєве право, яке за козацької держави прибрало переважаючого значіння особливо в царині державного права, судового устрою та судочинства, а в царині карного права й процесу виявило значний вплив в бік зм'ягчення суворих кар середньовічних збірників Магдебурського права.

Року 1654 гетьман Богдан Хмельницький склав з Московським царемдоговір, на підставі якого Військо Запорозьке вступило у військовий союз з Москвою проти Польщі та прийняло протекторат московського царя. Зберігаючи повну внутрішню автономію: верховне й місцеве управління, суд, військо, фінанси,монету, державні кордони.

- - - - - - - - - - -

x)на польській мові: Щербича під назвою: Саксон " і Гроїцького під назвою "Порядок".

Зміни політичних та соціяльно-економічних умов життя,що настали пізніше,та заборча політика московських царів і впливи московського державного устрою,права і соціяльних відносин,привели до значних змін.Роля й значіння Генеральгої Ради поступово обмежується лише вибором гетьмана; влада гетьмана в свою чергу обмежується з одного боку владою царя,а з другого впливами козацької старшини,яка при допомозі Москви набирає більшої ваги й значіння в державі.Протилежности інтересів між вищими й нижчими ветствами населення,між гетьманом і старшиною , між старшиною й козацтвом приводять до нестійкости й ослаблення держави перед заборчою політикою Москви,яка всіма способами старається урізати права й вольности Війська Запорізького.

Спроби обмеження ствердженых договором 1654 р. прав і вольностей Війська Запорізького з боку Москви помічаються зараз після смерти Богдана Хмельницького,поновлюються при всіх його наступниках,а на початку XVIII в.приводять до двукратного скасування гетманського уряду (з р.1722 по 1728 і з 1734 по 1749).Поруч з обмеженням автономних прав України посилюється вплив московського права й московських порядків в державних установах,судах і приватних відносинах.Особливо вороже відношення до української держави виявив Петро I,при якому було уведено в систему управління України чисто московські органи, заведено писемний порядок в суді на зразок московський,тощо. З огляду на те,що московські урядники не знали української мови й права,р.1728, з ц а р с ь к о г о н а к а з у, була утворена комісія з українських правників,яка,крім перекладу Литовського Статуту й Магдебурзького права на московську мову, склала також кодекс українського права під назвою:"Права по котрим судиться Малоросійський народ"; кодекс цей являється найвидатнішим пам'ятником діючого українського права XVIII в.Поданий на затвердження р.1743,він був замовчаний в московських канцеляріях аж до 1756 р.,потім його повернуто для переробки і не було остаточно затверджено. За гетьманування останнього гетьмана України,гр.Кирила Розумовського,р.1763 було переведено дуже важливу реформу судів на Україні і замість козацьких судів заведено систему судів за Литовським Статутом 1588 р.Тогож 1763 р. Рада Старшини,схваливши цю реформу,відкинула вимогу російського уряду про зміну й доповнення Литовського Статуту, як кодексу республіканського,пославшись на те,що Україна має таке право,яке тільки може мати " найвільніший і найшляхетніший народ у світі" і тому такого права міняти й доповняти не треба.

Року 1764 гетьмана Розумовського було усунуто з уряду, замість нього призначено Малоросійську Колегію,а р.1781 на Україну було розповсюджено загально-російську адміністрацію.Цим розпорядженням московсько-російська влада скасувала автономію України,признану по договору 1654 р.,та незаконно інкорпорувала українські землі,приєднавши їх,як звичайні провінції, до складу Російської держави. Року 1793 в наслідок розділу Польщі Росія інкорпорувала й ті українські землі на правому березі Дніпра,які по договору з Польщею р.1686 лишилися під владою Польщі.Ще раніше,в р. 1772-1774 західньо-українські землі (Галичина й Буковина) були інкорпоровані Австрією.

Не дивлячись на повну інкорпорацію України,українське право продовжувало ще деякий час бути чинним на її території : чинність Магдебурзького права було припинено р.1831,а р. 1840-1842 було припинено й чинність Литовського Статуту та замінено його російськими кодексами.З того часу аж до революції 1917 р. на Великій Україні було чинним чуже московське право і лише в

нижчих судах по справах селянства було дозволено користуватися нормами народнього звичаєвого права та в російський цивільний кодекс було включено кілька норм цивільного права для Чернігівської й Полтавської губ.

II. ЗВИЧАЄВЕ ПРАВО.

Основним і найважливішим джерелом українського права є н е п и с а н е з в и ч а є в е п р а в о, що утворилось шляхом постійного дотримання протягом віків народніх з в и ч а ї в та підпорядкування звичаєвим правилам правного життя й побуту.

З боку зовнішньої форми норми звичаєвого права відріз - няються від норм п и с а н о г о права-закону тим, що закон, після його ухвали й оголошення належними законодатними органами, існує й зберегається у формі готових, незмінних, точно формульованих і на письмі зафіксованих приписів, правна сила яких не залежить від того, як і коли вони виконуються. Тим часом, як норми неписаного, звичаєвого права зберігаються в народній пам'яті у формі певних психологічних переживань, почуття правди й свідомости обов'язку поступувати так, як вказують звичаї, - назовні ж виявляються тільки в принагодні моменти у формі ч и н у, відповідно до внутрішнього змісту звичаєвої норми.

Ч и н, як зовнішня форма вияву звичаєвого права, має настільки ж важливе значіння, як і писана форма закону. Тому зовнішній вияв звичаєвого права супроводиться іноді особливими о б р я д а м и, завдання яких полягає в тому, щоб шляхом різноманітних зовнішніх актів зафіксувати в народній пам'яті правний чин, а разом з ним і правну норму, яку цей чин здійснював. З часом правні обряди шляхом постійного повторення в однаковій зовнішній формі набирають такого ж правного значіння, як і звичаєві норми, що їх вони супроводжують і засвідчують, та перетворюються в правні с и м в о л и; порушення або невиконання звичаєвих обрядів вважається за порушення норм звичаєвого права.

Характеристичною особливістю українського звичаєвого права є його різноманітна, яскрава о б р я д о в і с т ь, надто багата в царині процесуального права, що вимагає найбільшої активної чинности. Майже не існує процесуального акту чи інституту, які б не мали свого питомого обряду-символу. Здавна встановлені, ці обряди незмінно й точно у всіх деталях виконуються протягом віків.

Здавна головна, ініціятивна роля в українському процесі належала скривдженому, ушкодженому позовникові. За доби Руської Правди, в Литовсько-Руській державі чи й за доби Гетьманщини скривджена, ушкоджена особа сама розпочинала процес, переводила слідство й ставала перед судом з готовим обвинуваченням, з позваним-винним, якого на суд приводила, з доказами, свідками і т. д. Роля суду обмежувалася тільки проголошенням санкції та накладанням кари. Розпочати процес і довести його до кінця чи припинити, покарати шкодника чи простити провину, позбавити життя, майна, свободи, чи помилувати його та задовольнитись певним відшкодованням, це залежало від волі позовника, в тих випадках, розуміється, коли суд признав домагання позовника оправданими. Роля судових органів в українському процесі була зведена до мінімума, до певного контролю над виконанням сторонами процесуальних правил та обрядів та до одержання гривни на користь князя і судових поплатків на користь суду. Судові органи лише

"допомагають" сторонам і за це одержують винагороду " от всьх тяж,кому допоможуть",арт.99 Руської Правди; документ I5I0 р.зазначає,що судовий поплаток "дьцькому" належить тільки тоді,коли він стороні,"право зводил и свел" і "суд конец тому вчинил" (Лит.Метрика, ,ч.44).Такому характеру давнього процесу відповідали процесуальні акти й інститути,утворені звичаєвим правом: гонення слідом,свод,сочення,заклик на торгу,рота-присяга, лице і т.і.

Всі ці акти супроводились різноманітними о б р я д а м и - с и м в о л а м и.Наведемо приклади.У випадках вбивства, покражі чи іншого злочину або шкоди на майні,скривджений в першу чергу розшукував с л і д и,що залишив злочинець чи шкодник.Потім він запрошував свідків,звичайно,близьких сусідів і людей-сторонніх,"чужих добрих (віригодних) людей",і з цією, іноді численною,"купою",що в XУI в.звалась "гарячою копою", поспішав туди,куди вів "слід".Цей обряд звався "гоненям сліду". Коли слід приводив до якоїсь хати чи отари,тоді "купа" закликала власника дому "слід одвести" від себе,тобто одвести підозріння,вказавши винного або його "слід".Хто одмовлявся слід одвести,на того падала презумпція вини,ушкоджений мав право запідозреного "потрусити",а коли при трусі знаходив "лице"-покрадені речі чи якісь інші матеріяльні докази вини,- тоді "купа" брала "лице" й винного й шла до суду,на княжий двір - за доби Руської Правди,- пізніше,на "копний двір",або до городського судді.Коли підозрілий одводив від себе слід,ушкоджений з "купою" йшли далі слідом,аж доки не знаходили винного. Коли слід приводив до чужого села,тоді купа й ушкоджений викликали представників села й вимагали видати винного або слід одвести. Якщо село відмовлялось,мусіло платити "татьбу" (винагороду) ушкодженому й "продажу" (гривну) князеві чи судові.Гонення сліду не давало наслідків тільки тоді,коли сліду не було або коли слід виводив на битий шлях (гостинець) і там втрачався. В таких випадках ушкоджений мусів вживати інших способів: закликав на торгу,себто прилюдно оповідав про свою кривду,розпитував людей,наймав "сока",особу,що могла подати корисні відомості й допомогти,збірав "копу" (копний суд) і звертався до копи з таким, наприклад,закликом: "Як би ся кому трапило кого спіткати тої ночі або чути від кого,повідайте,лиха не таїте,бо кожному шкода не мила" (Акти Віленськ.Археогр.Ком.т.I8,ч.I47).

Якщо сліду не знайдено,"сок" не зголосився й люди на копі не дали відомостей,то ушкоджений довгий час не міг знайти свого шкодника.Іноді на цьому й кінчалсь справа,іноді ж траплялось,що ушкоджений впізнавав свій скот,коней,зброю,або інші вкрадені речі в посідання якоїсь особи.Норми звичаєвого права, записані до Руської Правди,вже забороняли самосуд,відбирання краденних річей силою,і встановлювали для цього певний процесуальний обряд!що звався "с в о д о м".Скривджений при свідках звертався до посідача крадених речей і вимагав доказу правного набуття їх ("где еси взял?"); за такий доказ вважалось визначення особи,від якої посідач здобував речі.Тоді йшли всі разом —ушкоджений,свідки й посідач речі - до попереднього посідача-"своду","заводці" й вимагали від нього такого ж доказу. Обряд "своду",як бачимо,подібний до гонення сліду з тією різницею,що при своді йдуть не по сліду,а по "сводам","заводцям",до яких перейшли крадені речі.Ведення своду припинялось на "третьому своді":третій посідач мусів крадену річ віддати ушкодженому без заперечень і відшкодовання,але цим актом набував право шукати "свого шкодника" по дальшим сводам.Обряди "гонення сліду" й "своду" були включені пізніше до Литовського Статуту й неомін-

но виконувались в копних і в козацьких судах.

З інших процесуальних обрядів можна навести ще такі : Л и ц е (corpus delicti) відограваловелику ролю в нашому звичаєвому праві.Лице само по собі вважалось як доказ-символ, але в ним ще було зв'язано численні обряди,наприклад,-хто впізнав покрадені в нього коні,скотину,мав право і повинен був раніше, ніж "лице" подати до суду,означити його якимись повними знаками,звичайно у скотини,коней тощо урізували ухо,у птиці надрізували крила або лапки,і т .п.Це був обряд "личкування", від чого іноді цілий судовий процес звався "поличчям","обліком". Інші речі назначували іншими способами; наприклад "кадовб меду" надписували,урізували "поли" в особи,що спіймана на адультері, вимазували дбогтем ворота особі неморального поводження і т.д. За "лице" вважали рани на тілі,що свідчили про "кгвалт",напад, бійку.Звичаєве право вимагало,щоб ще до суду "лице" було показано "діцькому",віжові,возному (допомічні судові органи),а в день суду було принесено чи привезено й показано суддям. Цей обряд був настільки рігорозним,що,як видно з судових актів XVI-XVII в.в.,позовник мусів по кілька разів "оказувати лице" суддям.З одного оудового акту 1520 року довідуємось,що окривджена пані Чижова муоіла везти на суд панів-ради до Вільна та "ста - вити" в неділю,вівторок,четвер і п'ятницю перед судом,який відкладався з дня - на день, "своїх битих і ранених олуг і трупи забитих на смерть". На копному суді отавили й оказували: ключу краденую,кадовбець меду,м'ясо вепрове і шкуру яловиці,вола поосіченого,на віз уложивши,привезли,вепрів забитих на купу привезли і т.п.

З а к л а д. В-українськім процесі здавнв вживався особливий,рішучий спосіб доказу у формі закладу; позовник йи позваний на докав свого права ставив перед судом заклад; противна сторона заклад приймала або ні;в першому випадку змагання сторін окупчувалось на праві,ствердженому закладом,в другому випадкові вигравала справу сторона,що ставила заклад. За доби Руської Правди заклад звався "метанієм",пізніше "видачкою","закладом". Як і "лице",заклад мав свої обряди -символи: сторона, що отавила заклад,клала перед суддями шапку ("метала", кидала шапку),прмовляючи,що коли вона свого права не доведе,та втрачує заклад,який in specie клався під шапку (найчастіше гроші, але також і інші предмети),в рідких випадках обряд отавлення шапки символізував заклад "голови",себто життя й усього майна. Якщо противна сторона приймала заклад,то повинна була свою шапку "приставити".Кінцевим моментом обряду було піднімання шапок віжем,возним.Замісто шапок в особливо важних випадках приставляли "ногу до ноги","голінь до голені",в наолідок чого в старовину одбувався між сторонами судовий герць. Акт п р и с я г и також мав свої обряди. Коли сторона "бралася право піднеоти",тобто присягти,а друга сторона на це згоджувалась,тоді ця остання повинна була свого супротивника "вести до приояги",звичайно,до церкви,де одбувався акт присяги (з цих часів і дотепер зберігся термін: "приводити до присяги").Невиконання обряду ведення до присяги мало такіж наслідки для зобов'язаної сторони,як і неявка сторони,що згодилась дати присягу:втрата процесу й оправдання сторони,що свій обов'язок виконала.На обов'язку сторони,що вела до присяги,лежало також замовити священника,відчинити церкву,виготовити текст присяги (роту).В тих випадках,коли обидві сторони "брались до присяги" і оуд признавав ва ними це право,кидано жеребок ("лес"),який і визначав, кому складати приоягу,а кому веоти до присяги.

П о в о л а н н я -,цей обряд вживався в кримінальних.

справах. Складався він з того,що судовий урядник,(він же возний),разом з родичами вбитого,вивозив трупа на ринок або до замку,або возив по вулицях міста й публічно оголошував ("волав"),хто є вбитий і хто його вбив.Другий обряд в кримінальних справах складався з того,що спійманого вбивця приковували до труни вбитого й лишали в такому стані аж до похорону його жертви.Виконання цього обряду за Гетьманщини засвідчено судовими актами Полтавського й Чернігівського полкових судів I700 і I783 р.р.

Екзекуція судового вироку також супроводилась певними обрядами,особливо при покаранні різними ганьбливими карами,наприклад: вішання уздечки/хамута на шию конокрадам та виставлення їх на прилюдне осміяння,вішання на шию крадених речей і т. п.(засвідчено,що цей обряд виконувано на Україні ще й в р.р. I9I7-I920).

Така різноманітна,змістовна і образна обрядовість надає українському звичаєвому праву характер свіжости,життєвости й публічности; вона викликає увагу до судового процесу й співучасть в ньому широких кол громадянства,а не тільки заінтересованих безпосередньо осіб.Нарешті,обрядовість і символізм звичаєвих норм,засвідчує правильність вживаних звичаїв та підносить правотворчість народу.

Закріплення й поновлення в народній пам'яті звичаєвих норм при допомозі обрядів-символів приводило до незвичайно цікавих наслідків.Документи,що зберегли до наших часів відомості про діяльність українських судів з доби звичаєвого права свідчать,що не тільки судді,що само собою зрозуміло,але й сторони та громада на суду підчас процесу виявляли досконале знання українського звичаєвого права; сторони в процесі часто цитували правні звичаєві норми,переказуючи їх зміст в стислих реченнях.Шляхом постійного вживання протягом довгого часу ці речення перетворились в стислі,але незвичайно змістовні,красномовні ф о р м у л и, в яких викристалізувались основні принципи звичаєвого права й народньої правосвідомости.Ці правні формули увійшли згодом до загального вжитку українського народу та стали народніми п р и к а з к а м и й п о г о в і р к а м и.

Вже в Руській Правді знаходимо кілька зразків таких формул,записаних без сумніву з усних переказів звичаєвих норм, наприклад: "холопу на правду не вилазити" (невільна людина не може бути свідком),"в холопі і в робі віри нетуть" (за них не платять вірн),"не будеть ли татя (злодія),то по сліду женуть", "убіють во пса місто",і інш.Багато формул збереглося з доби достатутової,коли суди правувались звичаєвим правом,а також з доби копних судів.Ось декілька формул того часу: "Кождий винний не отказуєть у праве" (то значить,що хто почуває свою вину,той ухиляється від суду); "годная реч вижу врядникову верити",або "вижа ніхто пересвечити не можеть" - свідоцтво віжа,як особи урядової,вважається за правдиве; теж саме: "подобно верити намеснику,нежели мужиком"."Хто землю зискует,тот і кгвалт и шкоди зискуеть","хто ищеть тую девку,тому і тыя имения мають быти"; "хто в пущи будеть винень,тот и в грабежах(кого обвинили,що самовільно віхав у ліс,той відповідає і за шкоду,заподіяну в лісі); "хто без пригоди кого сожжеть,тот сам огню годен",хтося на сведомье (свідків) не шлеть,тот свою речь тратит","иж ся не годить на честь нікому доводить" (в справах образи честн не дозволено обвинуваченому посилатись на свідків),"как богатому,так убогому страчена реч завжди плачона маеть быти под присягою"; "што судді межи ними найдуть,

того мають терпіти" (формула обов'язковости судового вироку). Наведемо ще зразки формул з практики копних судів: "в сусідстві того для копи збирають,щоб шкодника дійсть могли","невихід всігди платить шкоду",класична формула,що зафіксовувала норму про вину того,хто не виходить на "слід",на суд,на присягу; кожному шкода не мила",і багато інших.

Найбільш змістовні й влучні формули,що проголошувались на суді,закріплялись в пам'яті й повторювались і після суду в в пригнагідних випадках,при цьому ще більше скорочувались,удосконалювались,оздоблювались ритмованою поетичною формою і нарешті перетворювались в народні п р и к а з к и й п о г о в і р к и. Таких приказок існує тисячі; вони оздоблюють українську мову лаконічними,влучними виразами,а зміст їх зберігає для дослідників українського звичаєвого права невичерпано джерело для пізнання принципів правосвідомости українського народу. Наведемо для прикладу декілька народніх приказок."Ліпше - моє,неже-чуже" (Номіс 9697)- приказка,в якій висловлено принцип переваги індивідуального права над спільним,громадським,колективним.Обсяг індивідуального права власности висловлено в приказах:"своя хата-своя й правда","я на своїм такий самий дідич,як пан на своїм" (Франко,26552,9531).Приказки:"правда не втоне в воді,не згорить в огні","правда з дна моря виринає,а неправда потопає"(Номіс , 6688-89)походять з давньої доби,коли на суді вживали,як доказу, "мук" гарячим залізом та водою.Приказка:"копа переможе й попа" нагадує нам про копний народній суд,а приказки:"всі за одного, один за всіх","хто став у ряду,держи й біду","не взявшись за невинного,не будеш мати винного","кожному шкода не мила"-містять в собі принципи копного суду:кругову поруку,участь в розшуку злочинця і т.інш.Влучна формула:"наше-не наше,але й не ваше" (Франко I8405),колись висловлена на суді позваним проти недоведених претензій позовника,стала потім народньою приказкою. Приказка:"коваль согрішив,а невдя повісили",влучно формулює народній посудок про судову помилку.Приказки:"карай та назад оглядайся","винного дома батогами не бьють,"ай над винним доброб часом ужаліти"(Номіс 4675,7474,7469)висловлюють принцип відповідальности розміру кари до ступеня вини й принцип милосердя, що так часто пристосовувався на народніх копних і козацьких судах. Приказка:"за грунтом і право йде"-висловлює принцип правного становища головної речі й приналежностей; цей же принцип розвинуто ще в таких приказках:"чий берег,того й вода","чий корінь, того й плід","в кого пчоли,того й мед","чия вівця,того й вовна" і багато подібних.Приказка:"чия шкода,того й гріх"висловлює принцип вини,хто заподіяв шкоду.Нарешті,приказка:"силою не дають, силою однімають",або:"силою одняти-однімеш,а дати-не даси" містить принцип переваги права над грубою фізичною силою.

Судові формули та народні приказки мають рівновартне значіння в українському звичаєвому праві,як і обряди-символи.Це були способи виявлення назовні й закріплення в народній пам'яті норм звичаєвого права; обряди-символи виявляли звичаєве право у формі чину,дії,формули й приказки-в словесній формі.Обидві форми однаково сприяють закріпленню звичаєвого права в народній пам'яті та надають його нормам силу чинного закону,вічно живого й рухливого.Вони стверджують силу й значіння правних принципів, утворених минулими поколіннями українського народу та допомагають творити нові принципи,нові норми для прийдешніх поколінь.

- - - -

Лекція п'ятнадцята.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО.

Проф. Дмитро Антонович.

Процес розвою українського мистецтва починається десь в глибині віків. Починати його стежити треба десь може в добі мальованої керамікі неоліта, а може ще в давніших періодах кам'яної доби. Можливо навіть безпосередно від тих часів, як льодовці з української території відсовувалися на північ і терен української землі отупнево заселювався. Від тих найдавніших часів доби мамонта та пещерного ведмедя знаходяться на Україні – у Києві, на Чернігівщині та по інших місцях – сліди людини і її тогочасного мистецтва. Але в нинішній стадії нашого знання мистецтво доби передісторичної є ще предметом передісторичної археології, а розвій мистецького процесу історія мистецтва може стежити тільки починаючи з доби історичної, від часів, о яких маємо писані історичні пам'ятки, та і в тому треба зробити певне обмеження. Перші історичні пам'ятки, що стосуються України, належать до елінської колонізації на українській території. Але між історією елінських колоній і старих елініетичних держав, що засновували – процвітали і тинули на українському побережжю Чорного та Озівського морів, ми ще не можемо потягти безпосереднього процесу історичного розвою до пізніших часів заснування української держави на берегах Дніпра з центром у Києві. Між добою грецьких колоній і їх історії, а добою початків київської держави, лежить велика перерва часу і тому культурних традицій від одного періоду до другого ми ще прослідити не можемо. Тому фактично історичний процес розвою українського мистецтва ми змушені починати від другої історичної ери на нашій землі, від часів заснування української державности, при чому найстарші мистецькі памятники, що зберіглися до нашого часу, не сягають часів, раніших від десятого століття.

Пам'ятки мистецтва архітектурного, скульптурного, малярського від часів елінської колонізації, щоправда, теж зберіглися, але зв'язати їх з найдавнішими пам'ятками українського мистецтва X століття і пізнішими ми ще не уміємо, тому фактично змушені і історію нашого мистецтва починати тільки з X століття нашої ери; ці найстаріші пам'ятки зв'язані уже з хрістиянським культом. Пам'яток доби передхристиянської також получити в історичному процесі з пам'ятками християнської доби ще не уміємо і тому мусимо їх уважати за предмети передісторичної археології.

Починаючи історію українського мистецтва від X століття і до наших часів, ми констатуємо, що історичний процес розвою мистецтва на Україні поступає в тих самих рямцях, як і скрізь в центральній та західній Европі. Український нарід живе спільним життям з Европою і постійно на Україні мистецька творчість розвивається в тих самих загальних формах, що і в Европі, але разом з тим в деталях у такій мірі переоякає характером української індивідуальности, що перестає бути европейським мистецтвом на Україні, але стає українським мистецтвом европейського народу. В тій самій мірі як італійці, французи, англійці, німці і інші народи мають один спільний загальний процес розвою мистецтва, а завдяки індивідуальности в деталях творять мистецтво італійське, французьке, англійське, німецьке, так до тоїж групи народів належать і українці і побіч них творять в тих же загальних нормах мистецтво українське.

Починаючи з X століття европейське мистецтво переживає спільні для всіх европейців періоди загальних мистецьких фо́рм, що в історії мистецтва називаються с т и л я м и. Ці стилі у европейських народів змінюються однаково в тому самому порядкові. В нашій добі европейські народи живуть і розвивають мистецьку творчість в формах спільного всім европейського стилю, з тою ріжницею, що у одного народу загально-европейський отиль відповідньої доби може виявитися трохи раніше, або трохи пізніше, але на загал ті самі стилі чергуються у всіх однаково, в тому самому порядку і більш менш рівночасно. Зрештою більше як на сотню років один народ не випереджує других.

Ці отилі від X століття змінюються в такому порядку: стиль візантійський, стиль романський, стиль ґотичний і ренесанс. Кожен із цих стилів в часі свого розвою переживає ріжні фази; особливо показні фази ренесансу, а саме чистий ренесанс, барокко, рококо, клясичність empire, еклектизм і модерн; це фази ренесансу настільки яскраві, що їх здебільшого трактується як самостійні стилі.

Ця термінологія стилів в історії мистецтва є спеціяльною для мистецтва, але вона стоїть у безпосереднім зв'язку з історичними періодами, що їх переживають народи Европи. Різновидности стилю візантійського, як стилі меровінгський, каролінгський тощо відповідають добі заснування европейських держав, стиль романський відповідає добі феодалізму. Те, що наука загальної історії називає - " доба феодальна ", те історія мистецтва називає - " доба романського стилю ". Ґотичний стиль відповідає добі розвою міст і тій добі, коли міста перемагали феодальний уклад життя. Сказати: доба розвою міст, все одно, що сказати-доба ґотики. Ренесанс відповідає добі заснування модерної держави і фази ренесансу відповідають фазам історії сучасної держави: барокко - доба станової монархії, рококо - доба освіченого / і не освіченого теж/ абсолютизму; клясичність empire - це доба французьких і взагалі получених з нею европейських революцій кінця XVIII і першої половини XIX століття.

Точно відповідаючи своїй історичній добі, кожен стиль живе, виповнюється і відтворює ті головні ідеї і світогляд, якими живе суспільство його доби. Романський стиль - це стиль максимально аристократичний, пересякнений аристократизмом феодальної доби. Творці мистецьких цінностей тоді були феодальні аристократи - в поезії та музиці, менестрелі, трувари, мінезінґери це все феодальні лицарі; архитекти, скульптори, малярі - здебільшого члени духовного лицарства, а іноді також і свіцького. Життя зосереджувалося в феодальних замках і найхарактерніші твори романського мистецтва, це лицарські замки, кріпости, бурґи, а для духовніх феодалів: церкви, собори, манастирі, аббацтва. В добу ґотики життя зосереджується в містах і феодалів заступають в мистецькій творчости міщани, бюрґери, цехові майстрі. Характерні[illegible] найбільший побут Німеччини в ті часи є нюрнберський швець, архітекти, малярі, скульптор - це все цехові майстрі. Характерніші твори доби - міські ратуші, міські собори, укріплення міст. В добу ренесансу життя зосереджується коло модерного панства, що бере в свої руки політичну владу, розцвітають ідеї свіцького життя і мистецька творчість виявляється в будові пишних палаццо - князівських палат і їх оздоби, духовні князі виводять пишні, свіцким мистецтвом перейняті ренесансові церкви, артисти-мистці збираються навколо князів-меценатів і їм служать. В добу барокко центрами мистецтва стають королівські, імператорські та інших монархів резиденції і відповідними ідеями звеличення монархів переймається мисте-

цька творчість.

Всі европейські стилі, починаючи з романського, зароджувалися у італійців або французів, але їх переймали зразу або трохи згодом інші народи - німці, англійці, еспанці, чехи, поляки, українці і здебільша загальні форми мистецької творчости перетворювали, оживлювали прекметами національного генія, при чому ці прекмети переходили від одного стилю до другого; крім того вносилося дещо свого оригінального і з той спосіб і німці, і англійці, і українці мають своє національне мистецтво.

Ars unа - species mille = мистецтво єдине, а виявів його тисячі. Різні незчисленні вияви мистецтва приблизно для зручности досліду поділюємо на мистецтво пластичне - архітектуру, скульптуру, малярство з галузю останнього - гравюрою, і мистецтво тонічне - поезію і музику. Цей старий поділ давно визнано недосконалим, бо галузей мистецтва не п'ять, а тисячі, бо мистецька творчість може виявлятися у всіх вчинках всіх гатунків, мистецтво ораторів, мистецтво техників, лікарів, медичних операцій; у всіх галузях наукової праці не малу ролю можуть грати і грають риси мистецького талану і мистецької умілости; нарешті, мистецтва, що комбінують різні галузі мистецької творчости, мистецтва пластичного і тонічного, як театр, цирк та інші зрілища, модерне мистецтво кінематографу, фотографії і т.д. без кінця. Отже лише, щоб не заплутатися в цих тисячах галузей мистецтва, додержуємося старої, хоч і дуже недосконалої методи і окремо розглядаємо українську мистецьку творчість в межах мистецтва пластичного: архітектуру, скульптуру та малярство, а з огляду на особливість української творчости, ще і окремо гравюру. В межах мистецтва тонічного розглядаємо тільки музику, залишаючи в стороні поезію, що розуміється є неоправдане логічно, але після традиції, з якою до речі нині справедливо борються і яку здається щасливо поборюють, поезія відходить до літератури. Із комплікованих виявів мистецької творчости зокрема спинимося на огляді українського театру. В межах можливого постараємося бодай коротко, оскільки позволяють рямці нашого загального куроу, спинитися, бодай почасти, на мистецькому промислі і народній творчості, що виявляється в ремеслах нашого народу, залишаючи народню пісенну творчість і цілий фольклор до спеціяльного курсу української літератури, що є властиво частиною української культури.

У К Р А Ї Н С Ь К А А Р Х І Т Е К Т У Р А.

Доц. Др. Володимир Січинський.

І. УКРАЇНСЬКА МУРОВАНА АРХІТЕКТУРА СТАРИХ ЧАСІВ.

Найстарші пам'ятки монументальної, мурованої архітектури на українських землях походять з побережжя Чорного моря - з колишніх грецьких колоній, які сягають УІІІ - УІІ ст. до Хр. До таких більших міст належали Тіра над лиманом Дністра, Ольвія над лиманом Бога, Херсонес коло сучасного Севастополя, Теодосія, Пантікапей - сучасна Керч, Фанагорія напроти Керчі, Тамань, Танаїс, коло сучасного Ростова і багато інших. Розсліди збережених незначних решток античних будов та інших мистецьких творів, вказують, що спочатку у УІІІ - УІ ст. тут були впливи т.зв. йонського стилю, з У ст. поширюються зразки атенські, а з початком нової ери до ІІ ст. по Хр. помітні впливи римського будівництва.

Знайдені фундаменти оборонних мурів міст /Ольвія, Пантікапей, Німфея, Горгіпія/, житлових домів, храму Апполона в Ольвії і

ржних уламків колон, капітелів тощо, вказують на відмінність від чисто-грецьких зразків атицьких і малоазійських. Особливий інтерес мають гробівці, наприклад, у Керчі зі склепінням зложеним з клинуватого каміння. Цей новий на той час конструктивний засіб перекриття не був відомий у самій Греції, а лише в деяких грецьких колоніях - наприклад в Александрії.

Після навали ржних кочовників, що зруйнували грецькі міста, монументальне будівництво починає розвиватися наново у IУ-УІ ст. т.зв. старохристіянської раннью-візантійської доби. При чім, християнські храми повстають саме у бувших грецьких містах, а навіть почасти з матеріялів давніших грецьких, античних будов. Найбільшим осередком старохристіянського будівництва був Херсонес. Оскільки великих розмірів воно досягло, свідчать збережені рештки фундаментів і частин стін 27 церков і каплиць. Найстарші церкви були центрального типу у формі рівнораменного т.зв. „грецького хреста". /А. таб. I, рис.I/, що вказувало би на східні впливи, далі базилїки УІІ-IX ст. /А. таб. I, рис.2/ римського типу, що у свій час були поширені на цілому сході, округлі будови /т.зв. ротонди/ у У-УІ ст. /А. таб.I, рис.3/ однонавні хрестілки-каплички / таб.I, рис.4/ і посередній тип будов помиж базилїкою і хрещатою будовою / таб.I, рис.5/. Усі будови перекривано, правдоподібно, деревляною стелею, а склепіння мали лише апсиди /вівтарне заокруглення/ і менші ротонди. Знайдені рештки і фраґменти розкішних мозаїк та ржних деталів вказують, що архітектурне мистецтво стояло тут дуже високо та приходило сюди з Греції, Малої Азії та Кавказу. Краще збережена церква св.Івана в Керчі УІІІ ст.близько стоїть до вище згаданого посереднього типу / таб.I,рис.5/, але з більш виразним поділом на три частини чи т.зв. нави, з чотирьма колонами, що підпирають одну середню баню. Зв'язки цього будівництва на берегах Чорного моря з пізнішим будівництвом в Наддніпрянщині, ще науково не з'ясовані.

Ґрандіозне будівництво розпочинається у нас в старокнязівську добу X-XIII ст., коли Україна-Русь починає жити повним державним і культурним життям.

Про зародження монументального будівництва цієї доби висловлено чимало поглядів і припущень. Вказували на впливи Царгороду, Балкану, Вірменії і Грузії і нарешті Херсонесу. Безсумнівним є, що в X - XI ст. переважали у нас зразки візантійського будівництва т.зв. середньої доби розвитку візантійського мистецтва, що витворила осібний тип церков, поширеного перед тим на берегах Чорного моря /також в Херсонесі і Керчі/, а також у Вірменії, Грузії, Болгарії і Македонії. Звичайний тип більших церков X - XIII ст. на Україні т.зв. трьохнавні з трьома півокруглими чи ґранчастими апсидами /заокругленими з боку вівтаря/ з 2 або 3 парами стовпів / .таб.I, рис.7-8/. Між першою від вівтаря та другою парами стовпів проходить поперечна нава через цілу церкву. Середня найширша нава такої самої ширини і висоти, як і поперечна нава /прохід/; на перехресті їх у горі виводилася найбільша баня, з верхньою точкою цілої церкви. Менші церкви були можливо однонавні з апсидою зі сходу; в західній Україні виводилися також ротонди. с.т. округлі будови / .таб.I, рис.9/. Характеристичною рисою церков були т. зв. опасання, себто ґалерейки що оточували будову з трьох боків, крім сходу, які збереглися в українському деревляному будівництв-

вх і донизу. Не рідко з західнього причілку підносилися дві могутні вежі, або одна вежа в північно-західньому куті будови. Завершували будову одна, рідше 5, або і 9 бань - округлої, еліпсової і гранчастої форми. Загальні маси і зв'язаний з тим зовнішній вигляд будови, завжди підпорядковувалися внутрішнім просторовим формам, так що зовнішній поділ стін відповідав внутрішньому заложенню, а навіть форма накриття даху і бань назовні точно відповідала внутрішнім формам. Згідно з цим чисто конструктивним законом архітектурного мистецтва, будови загалом мали мінімальну кількість декоративних прикрас, а де вони і були, то відповідали логічному змісту окремих конструктивних частин будови. Всі ці особливості планів і конструкцій, в парі з матеріялами і деталічною обробкою окремих частин, надають нашим будовам певної своєрідности, так що годі шукати цілковитих аналогій у будівництві Сходу і Заходу. Якщо першими будівничими були чужинці, то у виконанню робіт приймали участь також місцеві майстрі, що пізніше почали творити самостійно. З тих останніх маємо відомості про архітектів Мілоніга XII ст. і Олешка XIII ст.

Найдавнішою й найбільшою мурованою церквою України, що збереглася лише у фундаментах, була Десятинна, побудована Володимиром Великим коло 986-996 р. Трьохнавна з широким опасанням навколо / таб. I, рис. 6/, у середені розкішно прибрана мармуровим облицьованням, різьбами, кахлями, фресками і мозаїками. З історії будови знаємо, що церква завалилася в 1240 р. під час облоги Батия; в сер. XVII ст. на частині її мурів була побудована маленька однонавна церква, що простояла до 1824 р., а в 1842 р. на місці старої будови побудовано російською владою нову церкву у псевдо-московському "стилі", при чім усі рештки первісної будови / в деяких місцях у висоту до 6 метрів / було зруйновано разом з незвичайно цінними фраґментами фресок, мозаїк, кахель і т. ін. До найкраще збережених будов належить велика катедра Спаса в Чернігові, 1024-1051 р. - первісно трьохнавна з 5 банями і одною вежою. Найславніша і найбагатша будова княжої доби - київська катедра св. Софії 1017 р. своїм розміром, технічними і мистецькими досягненями є одиноким зразком архітектурної цінности для цілої східньої і навіть середньої Европи. Та і не диво, бо була побудована за часів вел. кн. Ярослава Мудрого, який востанні зі княжих часів об'єднав усі українські землі в одну могутню державу. Первісно Софійська катедра була п'ятинавною з 9 банями, опасанням з трьох боків будови і двома вежами з західнього причілку; ця остання прикрашена колонками і муками. В поч. XVII ст. будова була в руїнах, відновлена в р.р. 1633-1638 П. Могилою в межах старих мурів і значно розбудована у барокковому стилі за митроп. Ясінського і гетьмана Івана Мазепи /1690 - 1697/. До другої половини XI ст. усі будови старокнязівської доби в загальній масі наближаються до квадрату. До таких будов, крім вищезгаданих, належать також Спас на Берестові XI-XII ст. і церква Видубецького манастиря коло Києва 1088 р. Осередком найбільшого будівельного руху, цього першого періоду, був Київ і Чернігів. Хоч до половини XI ст. переважали візантійські зразки, але рівночасно помітні були і деякі романські впливи, що приходили з заходу. Від другої половини XI ст. і в XII ст. план церков видовжується в напрямку схід-захід, переважно через прибудову третьої пари стовпів, через що в середині повстає шість стовпів / пільонів/. До таких належать: Головна церква Київської Лаври 1073 р., Михайлівський собор у Києві 1108 р., Борисоглібська церква в Чернігові 1120 р., Успенська церква на Подолі 1132 р., Кирилівська церква у Києві - 1140 р. та інш. Рівночасно зусилюються впливи романські, особливо

в Чернігові і Володимирі на Волині. Будівельна чинність від половини XII ст. переноситься з Києва до менших осередків, як Переяслав, Остріг, Канев, а головно на західньо-українські землі до Галицько-волинського князівства / Галич, Володимир, Овруч, Перемишль, Камінець на Берестейщині, Більськ, Холм та ін./. Перенесена сюди наддніпрянська будівельна традиція затримує плян київо - чернігів. будов першої половини XI ст. з деякими конструктивними змінами. Позатим відмінне оброблення стін - переважно з тесаного каміння, накриття і декорація виразного романського стилю. Про це нам ясно вказує обрисна фасадів з трома вежами /Володимир Вол., Овруч/ портали /прикрашення вхідних дверей/, капітелі, вітражі і полихромічна різьба / літописні відомости про Холм /. В західньо-українському центрі старо-української культури - Галичу досі було знайдено коло 30 фундаментів різних будов XII-XIII ст. трьохнавних і одна ротонда[x]. Інша ротонда з 6 кружками в середині збереглася в о. Горянах коло Ужгороду, XII-XIII ст./ Атаб. I, рис. 9/. Одинока захована галицька церква св. Пантелеймона 1200 р./тепер польський костел/ має розкішний романський портал та ін. різблені з каменя деталі, значно пошкоджені під час останньої війни 1914-1915 рр.

З цивільного будівництва старокнязівської доби маємо лише історичні звістки про замки і міські мури в Києві, Вишгороді, Володимирі-Волинському, Галичі, Холмі. З того заховалися невеликі рештки "Золотої брами" у Києві коло 1037 р., дві квадратові вежі коло Холма - Білавих і Столпенська XII ст. та округла вежа коло Камінця на Берестейщині 1270-1288 р. Великий розвиток архітектурного мистецтва на Україні X-XIII ст. мав великий вплив на сусідні краї, зокрема українська архітектура впливала на мистецтво Польщі, Новгороду, Володимира Суздальського і Білоруси.

З другої половини XIII ст. Україна, як відомо, переживала страшні часи руїни і знищення, коли разом з татарськими і північно-князівськими московськими набігами ослаблялися суспільно-політичні сили, спинялися прояви культурного життя, а матеріяльні засоби нищилися. Будівництво обмежувалося до невеликих будов провінціяльного характеру і то переважно на західньо-українських землях. Тому стиль ґотики, що був поширений тепер в цілій Европі, не находив відповідного матеріяльного ґрунту на Україні і мав характер перехідового стилю, тим більше, що візантійсько-українська культура попередньої доби ще довший час постачала потрібну умілість і вироблені форми. Не зважаючи на тяжкі обставини, розвиток українського мистецтва не спинявся, навпаки, саме в цю добу ґотики витворювалися нові мистецькі форми, конструкції, нові типи будов. Стиль ґотики, що панував у цілій західній і центральній Европі в XIII-XV ст. зі своїми характерними гостролучними формами склепінь перекриття, отворів та особливими конструктивними засобами та методою праці, надавав нашим будовам більшої легкости, воздушности, з напруженою динамікою /рухом/ видовжених форм, що ніби поривалися вгору - у просторінь.

В XIV-XV ст. візантійсько-українська культура попередньої доби виявляється у формах планів і просторовому об'ємі, тоді як ґотика спричиняється до невеликих конструктивних змін і деталів. Прикладом таких будов служать Вірменська катедра у Львові 1363 р., церква Різдва Хр. в Галичу кін. XIV ст. і церква в Межиріччю на Волині сер. XV ст. - усі з трьохнавним заложенням княжих часів, але з

---

x/ Розкопки фундаментів цієї церкви було зроблено не дуже докладно і плян /таб. I, рис. 9/ зроблено приблизно з припущеннями. Ред.

ґотичними лучами та ін.гостролучними деталями .Одинокою сього рода є найстарша церква у Львові св.Миколи XIУ-XУ ст.,з деякими романськими архаїзмами.В XIУ-XУ ст.відомий на Україні також тип т. зв.триконхових будов візантійського відродження / таб.I,рис.IO/, що приходить з гори Атону в Греції,найперше до української частини Буковини/дві церкви в Сереті кін.XIУ ст. і три церкви в Путні коло Чернівців/,пізніше до Галичини /інтересна трьохдільна церква в Лаврові на Бойківщині XУ-XУI ст./ і нарешті на Поділлі/три церкви в Кам'янці XУI ст.,Зінькові,Могилеві-Подільському/,Замостю.

Неспокійні часи XIУ-XУ ст.,боротьба з татарщиною і нова економічна коньюнктура з колонізаційною політикою шляхти,зпрямовували будівельну діяльність головно коло оборонно-замкового будівництва.Навіть будови релігійного культу пристосовувалися до оборонних цілей,з грубими мурами,вежами і бойницями /стрільницями/.Візантійське мистецтво вже остаточно переживалося і втратило свій зміст,українські мистці шукали стиків з західньо-европейськими мистецькими течіями.Але в церковному будівництві ці західні зразки не могли перейматися без всяких змін вже через ріжниці релігійні,тому на Україні запозичали переважно форми цивільного будівництва середньої Европи,перетворюючи і пристосовуючи їх до своїх обрядових потреб і побутових особливостей.До визначніших пам'яток цієї доби належать: т.зв.гальова церква в Рогатині XIУ-XУ ст./ таб.I,рис.II/ і знаменита церква-твердиня в Сутківцях на Поділлю / таб.I,рис.I2 /.Ґотика,у своїх вироблених західних зразках,спочатку мала доступ лише до більшихміст Західньої України,де вперше з'являються суцільні верстви міщанства і ремісництва організовані на західніх зразках /Маґдебурґське право/. Ці впливи,що проточувалися рівночасно з хвилею німецької колонізації,йшли трьома шляхами - зі Шлезьку,через Західнє Закарпаття і Семигород.Певне значіння мав великий торговельний шлях з Італії через Угорщину і Східню Словаччину до Галичини через західні Карпати з торговельними і культурними осередками в Пряшеві і Бардієві / катедра,ратуша XIУ-XУ ст./.З Семигороду мистецькі течії діставалися через Буковину і східнє Закарпаття / катедра в Берегові/.Найбільше ґотичних будов мав Львів,але вони були знищені під час пожежі міста I527 р. та при пізніших перебудовах. Порівнюючи найліпше збережена ґотична катедра Львова кін.XIУ ст., таксамо як і деякі інші пам'ятки,вказують на впливи німецькі і спеціяльно шлезькі.Приблизно до тої самої групи належать римо-католицькі катедри в Перемишлю I460 р. і Кам'янці кін.XУ ст. та менші провінціяльні костели,що затримують ґотичні,гостролучні форми навіть у кінці XУII ст.В той час,коли римо-католицькі храми звичайно повторяли без всяких змін відомі ґотичні зразки,то церкви східнього обряду більш оріґінальні та вказують на певну творчу перерібку ґотичного стилю.Тоді між іншим усталюється трьохкамерна система пляну /бабинець,середня частина і вівтар/ і трьохдільність перекриття /три бані/ - типова для українського церковного будівництва в дереві і камені /Ніжанковиці,Вишнивці,Риботицька Посада,Залужжя та ін./,хоч зустрічаються церкви і в чисто-західніх формах/ Кодня, Перемишль/.

З числених замків заховали деякі ґотичні риси замки: в Хотині на Бесарабщині XIУ ст.,на Волині: Острог XIУ-XУ ст., Луцьк XIУ-XУI ст.,Кремінець XУ-XУI ст.; на Поділлю: Межибіж XУ ст., Кам'янець.Особливої уваги заслуговує,добре захований,колись славний своєю недоступністю,замок в Кам'янці Подільському,заснований ще в XIУ ст.кн.Кориятовичами,та відбудований в поч.і середині XУI ст.

Плани замків, побудованих на Україні протягом ХУ-ХУІ століття були ріжноманітні: трьохкутні - Зіньків, / таб.І., рис.13/, чотирикутні - Сутківці / таб.І, рис.14/, п'ятикутні і т.д. з наріжними високими вежами, що сильно виступали поза оборонні мури.

Коли в добі ґотики на Україні йшла переорганізація міст по західних зразках, що дало в мистецтві переходовий стиль з великою домішкою старої візантійської спадщини, то в ст.ХУ-ХУІ наступає цілковитий зворот до Заходу, особливо радикальний з того моменту, коли вага і першенство в економічному житті перейшло до міст. Одначе ця орієнтація на Захід прийняла особливого забарвлення, бо коли в добу ґотики працювало на Україні багато німецьких майстрів, то в добу ренесансу /відродження античности/ переважно італійці зі Швайцарії і Венецької Республіки. По українських містах ці майстрі, вступаючи до цехів, діставали місцеві прізвища: Петро Італієць, Петро Красовський, Петро Барбона, Домінічі Римлянин, Амвросій Прихильний та інш.

Стиль "ренесанс", - що витворюється в Італії в ХУ ст. і поширюється у цілій Європі замість гостролучного стилю ґотики, спочатку як "відродження" класичности, - дав зрівноважені упорядковані композиції з спокійними, логічно-продуманими і чистими формами, почерпнутими з античної архітектури. У поширенню цього нового напрямку на Україні велику ролю відогравав згаданий торговельний шлях через Пряшів і Бардіїв, як то свідчать ранні ренесансові форми ратуші в Бардієві 1506-1507 рр., будови м. Коросна 20-х років ХУІ ст. Рівночасно повстають будови в переходовому стилі від ґотики до ренесанса, як замкова церква в Острозі 1521 р., жидівські синагоги у Сатанові 1532 р. і Львові кінця ХУІ ст. /т.зв. "Золота Ройза"/. Чим далі на схід, тим ґотичні зразки все більше спізнювалися / два католицькі костели у Києві, руїни невідомої будови в Лубнях/.

Досить ранні свідоцтва ренесанса бачимо у перебудові Кам'янецького замку 1541-1544 р., в ратушах Львова і Перемишля / за старими рисунками/, також в замках серед. ХУІ ст.: Перемишль, Львів, Бережани, Ляшки Муровані та ін. Важним джерелом ренесансових форм для цілої України був Львів, де ренесанс з'являється в другій чверті ХУІ ст. /архітекти Петро Італієць, Петро Красовський/, а розцвіт припадає на 70-90 роки того століття. До найкращих цивільних будов цієї доби з видержаними і строгими формами чистого ренесансу, належать доми Гепнера /тепер Українського Кредитового Товариства/ 1570 р. і так зв. "Чорний дім" на Ринку, 1577 р. Найвищі досягнення українського ренесансу зосереджуються в чотирьох будовах Львова: Вежа і дім Корнякта, Братська /Успенська/ церква і Трьохсвятительська каплиця. Одна з найкращих пам'яток ренесанса, не тільки України, але цілої східньої Европи - вежа Корнякта, побудована архітектом Петром Барбона в 1572 - 1578 р. в характері вежі Madonna dell'Orto у Венеції, але в йонському ордені /відміна грецького античного стилю/ наближеного до знаменитої італійської школи архітекта Паллядіо . Палата Корнякта на Ринку 1580 р., подібно до більшости будов Львова, з рустикою, у формах невеликих палаців Тоскани і Верхньої Італії. Трьохсвятительська каплиця /1578/ і Брацька церква /1591-1629/ , хоч проектовані італійськими майстрами, виведені в типово-українських формах трьохбанної церкви / таб.І, рис.15/ ; також деталі і різьби, наприклад, у чудових т.зв. "метопах" під ґзимсом, виконувалися місцевими майстрами.

Великий будівельний рух кінця ХУІ і поч. ХУІІ ст. завдячує головно організаціям братств, як виразникам українського культурного і політичного руху в їх боротьбі з чужою експанзією. Ця

будівельна чинність сягала далеко на захід, де тільки були по містах [illegible] українські громади, як це свідчать брацькі церкви в Замостю 1589 р., Сокалі кін. ХУІ ст., Луцьку 1617 р., Люблині 1607 р. З початком ХУІІ ст. будівельна чинність поширюється також на сході /Київ, Чернігів, Остер, Переяслав, Канів, Новгород-Сіверськ/ головно в реставраціях будов старокнязівської доби. Окрему групу займають будови перших років ХУІІ ст. завзятого оборонця української культури кн. Константина Константиновича Острожського, з характеристичними високими т.зв. атиками /надбудови з луками і пілястрами над вінчаючим ґзимсом будови/ і фронтонами /Острозький замок, Межиріччя, дім Острозьких в Ярославі, замок в старому селі коло Львова і багато ін./. Під кінець ренесансової доби втрачається почуття міри у пропорціях форм та їх композиціях, деталі і прикраси занадто обтяжують і переладовують стіни. До таких будов у Львові належать каплиці Боїмів і Камніонів поч. ХУІІ ст., тоді як до слідуючої доби переходового стилю від ренесанса до т.зв. барокко відноситься цілий ряд будинків у Львові, Кам'янці та католицьких храмів у Львові, Луцьку, Кремінці, Ярославі. Більш своєрідними рисами відзначаються церкви теж переходового стилю до барокко, наприклад вежі Манявського манастиря в Галичині перш. пол. ХУІІ ст., П'ятницька церква у Львові /1643-1645/ і церква гетьмана Б. Хмельницького в Суботові 1656 р., де вже відбилися впливи північної Німеччини /Данціґ/.

Лекція шістнадцята.

ІІ. УКРАЇНСЬКА МУРОВАНА АРХІТЕКТУРА НОВІШІХ ЧАСІВ.

Другою, після княжих часів, добою розвитку українського мистецтва, його золотим віком, треба вважати ХУІІ-ХУІІІ ст. - часи, коли українське козацтво в боротьбі з своїми сусідами виборює фактичну незалежність України - вдруге після княжої доби. Живучи спільним мистецьким життям з західньою Европою, - Україна і на цей раз [illegible] новий напрямок в мистецтві цілої Европи - стиль барокко. Нові умови життя та соціяльного устрою з вищою верствою заможньої козацької старшини створювали інші потреби, ставили нові вимоги до мистецтва - так само як це було і в цілій Европі. Спокійні, зрівноважені, логічні форми ренесанса, що взорувалися на чисті форми античности, вже не задовольняли сучасного смаку. Для розкішного гучного життя доби барокко потрібні були більш пишні, багатші, показніші форми архітектури, пересякнуті патосом, надприродністю, спіритуалізмом. Замість колишньої краси відтепер протиставлять силу, проти спокою - рух, замість гармонії - боротьбу. Тому в архітектурі повстають розкішні декоративні фронтони, портали, брами, переладовані тяжкими пілястрами, складними ґзимсами, вигнутими і покрученими завитками, т.зв. вольтами /слимаками/ та буйною орнаментикою. Хоч зразки барокко приходили до нас з західної Европи, головно з Італії і Німеччини, та власною творчістю українського народу, що відтепер був пробуджений до нового вільного життя, - барокковий стиль прибирає своєрідних та ориґінальних форм, що має у світовій літературі заслужену назву осібного українського або "козацького" барокко. Центр мистецького життя з пол. ХУІІ ст. переноситься знову до середньої Наддніпрянської України, де фундаторами і меценатами мистецтва стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що походять з демократичних козацьких верств. Особливо багато будов по-

будовано гетьманами Самойловичем, Мазепою, Апостолом та полковни - нами Герциком, Миклашевським, Мокієвським та інш. Лише одним Мазепою побудовано чи відновлено у Києві понад 6 величезних будов, не кажу- чи про інші по цілій Гетьманщині. Перші подихи барокко з'являються майже рівночасно у початках XVII ст. у Львові /костели Бернарди - нів 1600 р., єзуїтів 1613-1670 роки/ та Києві /перебудова Успенсь- кого собору італійцем С. Брачі в 1613 р./ Але самостійна творчість українських мистців розпочинається в другій половині XVII ст. та досягає найбільшого розцвіту в добу Мазепи. Новий характер украї- нської архітектури складається головно під впливом двох чинників - старої традиції мурованого будівництва, започаткованої в княжу до- бу, і деревляного народнього будівництва. Перший тип будов повстав зі сполуки трьохнавної церкви - віддавна пристосованої до літур- гічних потреб східньої обрядовости з західнім базиличним типом барокко, що до речі близько стояв до візантійсько-української бази- ліки /таб. II, рис. 10/, . До таких оздоб належать великі церкви у Бе- режанах, Троїцька церква в Чернігіві 1679 р., Собор Мгарського ма- настиря коло Лубен, розпочатий гетьманом Самойловичем в 1682 р./ таб. II, рис. 10/ та дві будови гетьмана Мазепи у Києві - Михайлів- ський собор 1690-1694 і Брацька церква Академії 1695 р. Хоч в цих будовах у більшій мірі помітні впливи західньо-европейські, але окремі форми і деталі, зокрема декорація, набірає оригінальних форм, що почерпнуті з народнього, сільського мистецтва. Особливої своєрід- ности і краси досягають форми бань, які не мають собі рівних в ці- лій Европі. Такого самого характеру є численні перебудови і розбу- дови старших церков - у Києві: Софійської катедри 1691-1705 р. , головної церкви Лаври 1695 і 1722 р., Михайлівського ма- настиря, Михайлівської церкви Видубецького манастиря і т.д.

Іншим типом є будови, що в плані і просторовому об'ємі йдуть за давньою традицією українського деревляного будівництва - трьохдільного і п'ятидільного /хрещатого/ заложення / . таб. II. рис. 7/ з 3 і 5 банями. Цей вповні самобутній тип будов остільки був вироблений та удосконалений давньою культурою українського будів- ництва, що кожна з таких церков уявляє собою справжню перлину ар- хітектури, як в розумінню гармонійної, логічної композиції так і ок- ремими пластично-розвиненими та притім лагідними формами і дета - лями. І як що підклад цієї архітектури є барокковий, проте ясними конструкціями і обмеженністю прикрас наші будови далеко відходять від чисто-декоративних принципів надто переладованих форм барокко Заходу і Сходу.

До трьохбанних церков з трьохдільним заложенням належить знаменитий Покровський собор у Харкові 1689 р. з незвичайно струн- кими і високими банями, далі дві церкви Київо-Печерської Лаври, со- бор в Ромнах і менші будови в Сумах, Богодухові, Слов'янському та інш. Найвищого мистецького вислову і чистоти форм досягають п'яти- банні церкви на хрещатому заложенню / таб. II, рис. 7/. Генеза /пов- стання/ їх у нас ще в належній мірі не з'ясоване. До найстарших на- лежать: згадана вже Сутківська твердина, церква Адама Кисіля в Ни- скичичах на Волині 1653 р. та перебудова Спаса на Берестові у Ки- єві за часів Петра Могили в р.р. 1638-1643 р. До розвиненої барок- кової доби належать прекрасні будови Київської Лаври: Усіх Святих 1696-1698 р., Воскресення та Петра і Павла, св. Юра Видубицького ма- настиря 1696 р. та ін. будови Чернігіва, Батурина, Ізюма. Дальшим ро- звитком були будови дев'ятидільні /з 9 камерами/, перекриті 5 бань- ми, як Троїцька церква Густинського манастиря 1672-1674 р., Прео- браженська в Прилуках 1716 р. / таб. II, рис. 7/, собор в Ніжені.

Менше перепрацьовувалися західньо-европейські зразки барокко на Західній Україні в замках-палатах, що збереглися в руїнах на Західньо-українських землях /Збараж, Бережани, Підгірці/ і римо-католицьких храмах /Львів, Перемишль, Кам'янець/. Ближче стоять до українського барокко жидівські синагоги, не рідко з роскішним атиком та барокковими прикрасами, де часами здибаються східні мотиви львів, птиць тощо /Паргород на Поділлі, Сатанів, Тарнопіль 1672 р./ З небагатьох збережених зразків цивільного будівництва особливої популярности здобув т.зв. Дім Мазепи в Чернігові чи власне військова канцелярія доби Мазепи XVII-XVIII ст.-партерова будова типу міських ратуш чи ін. установ /гл. плян, А. таб. II, рис. 6/ з роскішно прибраними стінами та фронтонами. Не менше цікава кам'яниця полк. Я. Лизогуба в Седневі кін. XVII, масивних форм, але значно бідніша в прикрасах. З менших кам'яниць XVII-XVIII ст. збереглися муровані будинки у Батурині /значно перебудований дім В. Кочубея/, Любечі /т.зв. Полуботківська кам'яниця/ в с. Підусівці біля Чернігова 1690-1710 р., Козельці, Ніжені, Лубнях /т.зв. "Скарбниця"/, Прилуках /"Галаганівський арсенал"/. Справжніми перлами українського барокко треба вважати будови Києва другої чверті і серед. XVIII ст., як Митрополичий дім коло Софійської катедри, брама Заборовського там само та прекрасні будинки Київської Лаври архітекта Степана Ковніра, серед яких особливої оригінальности досягає будинок лаврської друкарні. Часто і самі церкви оброблялися в зразках чисто-цивільного будівництва, як то свідчать прекрасні ліплені прикраси головної церкви Київської Лаври 1722-1729 р. архітекта Ф. Старченка, де окремі бароккові мотиви сполучені з народньою рослинною орнаментикою.

Велика мистецька культура української архітектури доби барокко, зокрема висока техніка українських майстрів спричинилися до того, що впливи української архітектури сягали далеко за межі України. Спеціяльно на Московщині чимало будов повстало за українськими зразками, що дало притоку деяким російським мистецьким критикам та історикам говорити про "спорідненість" українського мистецтва з московським.

Від середини XVIII ст. будівельний рух на Україні ослаблюється, все таки з'являється тоді кілька величавих будов у стилі рококо. Цей стиль, що є дальшим розвитком барокко, відріжняється від нього головно декоративним прибранством та деталями. На зміну тяжких і громоздких форм торжественного барокко приходить легше, делікатне і граціозне прибранство ажурових прикрас. На Україні рококові будови повстають майже виключно за проєктами чужинців, наприклад - флямандець Де-Вітте, німець Шедель, італієць Меретині та ін. Тому рококо вже не має тих особливостей та своєрідних форм як барокко. Якщо будови архітекта Ковніра середини XVIII ст. були виведені в оригінальних формах українського барокко, то вже Покровська церква на Подолі 1722 р. та дзвіниці Михайлівського манастиря та Софійської катедри у Києві вже мають деякі ознаки рококо. Софійська дзвіниця /закінчена в 1748/ монументальних форм має розкішну декорацію, що граничить з переладованістю - був це останній вияв бароккового пересиченого багацтва. Цілком рококовими являються визначні будови середини XVIII ст.: Андрієвська церква у Києві 1744-1767 р., св. Юр у Львові 1744-1764 р., Домініканські костели у Львові 1740-1764 р. і Тарнополі, катедра в Холмі, головна церква в Почаєві, катедра в Козельці 1752-1763 р. Коли римо-католицькі храми притримуються характерної для рококо форми пляну близького до еліпсу /згадані Домініканські храми; парохіяльний костел у Холмі/, то церкви східнього обряду майже усі у пляні заховують давніший український

тип хрещатих дев'яникамерних будов.Зі згаданих церков найбільш характерною в цьому змисли є величезна катедра в Козельці з 5 розкішними,стрункими банями, тоді як Андріївська церква у Києві найбільше вражає своєю грацією легкістю та мальовничістю, що не має собі рівної на цілому Придніпров'ю.Прекрасним зразком є також катедральна церква св.Юрія у Львові - величава будова масивних динамічних форм і ажурних тендітних прикрас.Будівничим її був львівський архітект Бернард Маретин /або Меретині/,що будував також цілий ряд інших будов високої мистецької вартости - ратушу в Бучачу,можливо дім "Правітв" у Львові та багато провінціяльних костелів в Галичині. Знову у Києві таким визначним архітектом доби був Бетель,якому належить перебудова Київо-Могилянської Академії 1736-1740 р.та знаменита дзвінниця Лаври 1736-1764 р.Будинок Академії цікавий тим,що тут задержано усі особливі риси українського будівництва з підсінням та галерейками,які постійно уживалися як в кам'яних так і деревляних будовах.Знову величезна вежа Лаври,що має 93 метра висоти,- одна з найвизначніших творів старої України,відзначається своєю майстерною композицією зі складною колонадою у кожному поверсі,де вже помітний нахил до класичної простоти та логічности,хоч і не без впливів елеґантного рококо.

Напрямок класичности,як реакція проти бурхливого,напруженого стилю барокко приходить ще в середині XVIII ст.В таких спокійних логічних і навіть суворих класичних формах виведено палату у Вишнівці на Волині 1730-1740 р.,прибудову Успенської катедри у Володимирі-Волинському 1753 р.та цілий ряд менших будинків і брам у Кам'янці,Сатанові,Львові та ін.містах Західньої України. Прекрасними зразками класичности були величаві палати гетьмана Розумовського в Почепі,Яготині /проект Менеласа/,Глухові / архітекта А.Квасова/ і Батурині. Величезних розмірів палата в Почепі будована за проектом француза Де-ля-Мото,українським архітектом О.Яновським в 1796 р.,дає широку площу спокійних архітектурних мас,але з сухими і одноманітними лініями деталів.Зате справжнім мистецьким твором була палата в новій столиці України - Батурині, побудована за проектом англійського архітекта Чарльса Камерона в рр. 1799-1803,де вже помітні впливи стиля Людовика XVI /гл. плян А.таб.II,рис.II/.Не менш інтересна величезна палата Завадовського в Ляличах архітекта Д.Кваренгі,1794-1795,де цілий комплекс будов творить колосальне півколо,а головний корпус у виточених формах т. зв. палладіївського стилю типу Villa rotonda коло Віченци в Італії. В релігійному будівництві кінця XVIII ст.у більшій мірі затримувалися старші українські традиції у формах закінчення та бань,хоч саме прибранство було вже в класичних зразках,переважно у стилі Людовика XVI - го /церкви фундації Розумовського,також св.Миколи в Хоролі 1790 р.у с.Вишнянах коло Хорола 1794 р. та інші/.

В кінці XVIII і в XIX ст.український нарід зазнає найгірші дні царської російської реакції,яка поступово але рішуче і жорстоко ліквідує автономність України,касує військо,гетьманат і цілий автономний адміністраційний устрій.Національний і культурний гніт вибивається в значній мірі і на мистецькому житті. Замість вільної артистичної творчости з'являються нові будови робленні по шаблонових проектах надісланих з Петербургу і Москви, не пристосованих не тільки до мистецького смаку українців,але навіть підсоння України. Нарешті в 1800 р. виходить наказ російської влади,яким зовсім забороняється будувати церкви українського типу.Замість того від середини XIX ст.з'являються обридливі церкви у псевдо-візантійському і ніби "московському стилі".

Не дивлячись на це українська творчість не вгасає, пристосовує шабльонові проєкти то свого смаку і дає ряд нових своєрідних творів.

Як відміна класичності, в початку XIX ст. приходить стиль ампір / з франц. " стиль імперії"/, який мав замилування до спокійних монументальних форм римського взірцю, широких зовсім гладких стін, округлих колон т.зв. доріського ордену, півпольних вікон та ступінчастих низьких і гладких атиків над колонадою. Одначе і стиль ампір мусів зробити багато уступок українським будівничим традиціям, особливо у маленьких провінціяльних палатах та будиночках, де ґанки, галерейки й мансарди /поверх, що умішено під самим дахом будови/ набірають своєрідних, українських ціх. З визначних українських архітектів цієї доби можемо згадати В. Ярославського в Харкові / будинки у Харкові, на Харківщині і Херсонщині/ і А. Меленського у Києві /Контрактовий дім, перебудова бурси, розбудова Подола 1811 р./ Від тепер найбільше розвивається міське будівництво. Постає цілий ряд нових ратуш / Харків, Полтава, Київ, Львів, Чернівці/, що знаменують собою останнє зусилля самоврядування українських міст. Всі вони квадратового заложення з квадратовою вежою простих і холодних мас та гладких понурих стін. Таким самим характером відзначалися тріюмфальні брами, колони-пам'ятки, які в той час любили ставити з нагоди різних подій. Одну з кращих колон, за проєктом архітекта К. Меленського, було поставлено у Києві в 1802 р. з нагоди привернення Києву одноятого в кінці XVIII ст. Магдебурґського права і сполученої з ним самоуправи міста / пізніше, щоби стерти усякі сліди цього символа, російські урядові кола стали називати колону пам'ятником "Хрещення Руси"!/. В першій половині XIX ст. при новому адміністраційному поділі України у стилі ампір повстає більшість державних будинків Полтави, Чернігова, Київа, та на Запорізьких степах - в Одесі і Херсоні. Остання стадія класичности наступає у другій половині XIX ст. за часів царя Миколи I, коли будови набирають особливо понурих і суворих форм, прикладом чого може служити будинок університету у Києві. З церковних будов у стилі ампір найбільше заховалося на Харківщині і особливо Полтавщині /Хорол, Ромен, Лубни, Пирятин, Прилуки/. У заложенню вони переважно хрещатої форми/ таб. II, рис. 9/ - собор у Хоролі 1800-1808 р., що близько стоїть до давніших будов XVII-XVIII ст., але лише з одною середньою банею на округлому гладкому підбаннику. З більших будов цієї доби походять собори в Одесі, Херсонесі і Кременчузі, що належать до течії академічного класицизму, який почав плекатися в офіційних технічних школах Росії. Досить поширений був також тип зовсім округлих будов /ротонд/ з колонадою або без них, яскравих ампірових форм, як церква в с. Кукавці 1806 р. і м. Шатаві на Поділлю, Різдва на Подолі у Києві 1809 р., "Аскольдова могила" у Києві 1810, церква Гошовського манастиря у Галичині 1842 р. та ін. Перетворення класичних зразків в українському народньому дусі у більшій мірі виявлялося на західньо-українських землях, як це наприклад свідчить катедральна церква в Чернівцях побудована у 50-х роках XIX ст. на п'ятидільному заложенню з трьома банями, подібна до буковинських деревляних церков.

Від середини XIX ст. міське будівництво житлового і громадського призначення, у зв'язку з панучим у цілій Европі утилітаризмом і меркантільністю, переймається еклєктизмом, с.т. мішаниною різних історичних стилів не тільки в різних об'єктах, а також в одній будові. Серед різних фаз еклєктизму та різноманітних мистецьких напрямів, особливо поширюється т.зв. віденський неоренесанс. Загальне архітектурне обличчя наших головніших міст, навіть неза-

лежно від буш.австро-російського кордону — Київа, Одеси, Харкова, Львова, Чернівців, Перемишля, Херсонеса, а навіть Ростова і Катеринодара на Кубані — власне завдячують цій віденській моді. Зокрема в цьому характері побудовані більші міські театри у Києві, Одесі, Львові та ін.-громадські будови по містах. Рівночасно в техніці будівництва на Наддніпрянській Україні помічається поступовий відступ, який особливо зусилюється під кінець XIX ст. Річ у тому, що російська централістична влада у боротьбі за опанування усіх ділянок культурного та економічного життя на Україні, з особливим завзяттям нищила українське міщанство і зв'язане з ним ремісництво, яке своїми цеховими організаціями ставило чималий опір централістичним стремлінням Москви. Постійні утиски цехів кінчилися цілковитим їх скасуванням в році 1900. Безперечно, що цеховий устрій ремісництва в той час вже вичив свій вік, але коли у західній Європі стара система навчання у цехових організаціях поступово заміняласся сіткою державних ремісничих шкіл, то на Україні з моментом ліквідації цехів, російський уряд замість того, не тільки не створив закінченої сітки фахової освіти, але навіть не дав мінімальної кількости ремісничих шкіл. Отже, коли в старі часи на Україні в цехових організаціях постійно виховувались молодші кадри добрих ремісників, зокрема мулярів, теслярів, кам'ярів, різбарів та солідних технічно-підготовлених будівельних майстрів, то з відступом цехових організацій та браком фахових шкіл, старих майстрів та ремісників не було кім замінити, або приходили робітники мало підготовлені та без потрібного технічного знання. Наслідком цього було, що багато будов другої половини XIX ст., а навіть початку XX ст., особливо на провінції, були не тільки безвартісні з мистецького боку, але також технічно-примітивні, так що чимало їх понищилося і розпалилося.... Це завжди гостро відчували визначні наші мистці та архітекти. Але усякі заходи для створення місцевих шкіл, як вищого так і нижчого типу, зтребільшого розбивалися об твердну стіну централістичних стремлінь Москви, яка засновувала такі школи у себе і передовсім у Петербурзі і Москві. Туди власне мусіла їхати українська шкільна молодь, звідтам і приходила "нова мода" в будівництві, майже завжди запізнена з західньої Европи, але "приправлена" у московському дусі. І так, в другій половині XIX ст., під впливом національного романтизму на Заході / відродження романського стилю / у Росії повстав націоналістичний напрямок, що дав псевдо "візантійсько-русский" стиль. Він насильно впроваджувався на Україні в церковному будівництві /собори в Житомирі, Харкові, Катеринославі та ін./, не рідко беручи жахливі немистецькі зразки. До цього часу належать урядові "реставрації" дорогоцінних пам'яток нашого будівництва княжої доби, коли наприклад були розібрані і знищені будови Херсонеса IУ-X ст. Десятинна церква у Києві X ст., перебудовані-катедра у Володимирі-Волинському XII ст., церква в Опручу XII ст. та ін.- та на місці їх побудовані безвартісні будови ніби у "візантійському" стилі. У більш витриманих візантійських формах і вовсі хоч технічно краще побудовано Володимирський собор у Києві та Олександрівська церква у Кам'янці перших років XX ст.

На західньо-українських землях, що були під Австро-Угорщиною, течія романтизму спроваджувала переважно форми романського і ґотичного стилю. Правда, були спроби українських архітектів додавати деякі мотиви "свої", с.т. візантійські, але через брак свого мистецького центру та особливо школи — ці спроби були зтребільшого невдалі.

В найновіші часи будівництво на Україні переживало усі

фази еклектизму, які панували в мистецтві Європи, включно і т. зв. стиль "модерн", на західньо-українських землях відомий більше під назвою віденського сецесіонізму. В цьому стилі, який панував порівнюючи недовго - в останніх роках XIX ст. і перших роках XX ст. - побудовані монументальні залізничні двірці /станції/ у Жмеринці на Поділлю і Львові, останній за проектом відомого українського інженера - архітекта Івана Левинського /1851-1918/, якому належать також інші будови Львова, як готель "Жорж", Торговельно-промислова палата, будинок "Дністра" і дім Василіянок та ін.

З початком XX ст. поміж українськими мистцями і спеціяльно архітектами поширюється течія відродження українського архітектурного стилю. В поширенню цієї ідеї та в практичному перевеленню її в життя велику ролю відограла "Українська Громада" студентів Інституту цивільних інженерів в Петербурзі, де першим головою /від 1905 р./ був архітект Сергій Тимошенко. Цей мистецький напрямок можна поділити на дві течії: перша - для створення своєрідного українського стилю старалася використовувати мотиви українського барокко, друга - народнє деревляне будівництво. До першої течії належать великі житлові доми архітектів Альошина в Києві та Фетісова в Запоріжжю /Катеринославщина/. Друга течія започаткована церквою св. Партенія Левицького в Плішивцях на Полтавщині 1902-1906 р. де використані форми знаменитого Запорозького собору у Самарі /гл. розділ про українське деревляне будівництво/. Визначним твором, що належить до цього другого напрямку, є будинок Земства у Полтаві /тепер український державний музей/, побудований визначним нашим архітектом Василем Кричевським з участю мистця - маляра Сергія Васильківського. З інших архітектів відмітимо праці Жукова /шкільні будинки на Харківщині/, Мощенка на Полтавщині і в Галичині - Івана та Льва Левинських, Олександра Лушпинського, Романа Грицая, Василя Нагірного. Сполучення форм кам'янської архітектури українського барокко з деревляним будівництвом, знайшли прекрасну творчу переробку в працях архітектів Сергія Тимошенка та Дмитра Дяченка. Першому належить цілий ряд вілль та проектів церков, другому - проект історично-археологічного музею у Кам'янці Подільському 1913 р., школи на Полтавщині та головний корпус сільсько-господарської академії у Києві 1928 р. Ініціятиві цього архітекта належить також заснування у Києві Товариством українських архітектів - Українського архітектурного інституту в 1919 році, який був 1924 р. приєднаний до Мистецького Інституту у Києві.

В найновіших часах по війні і революції найбільшого поширення здобуває західньо-европейський напрямок конструктивізму, що оснований на принципі функціоналізму - пристосування кожної частини своєму практичному призначенню, цілковитого усунення декоративних прикрас і непотрібних додатків. Конструктивізм широко послуговується залізо-бетоновими конструкціями, шклом та ін. новими будівельними матеріялами, має змисл до великих елементарних геометричних мас, легких широко-закроєних перекрить, великих гладких площ, терасових композицій, плоского даху. З кращих будов конструктивного напрямку належать Електровня у Києві, Суконна фабрика в Кременчузі, будинки Дніпрельстану, будинок каси хорих у Львові і величезний комплекс будов "Держтресту" у Харкові.

Р е к о м е н д о в а н а л і т е р а т у р а.

Антонович Д., Скорочений курс історії українського мистецтва, Прага 1923 /літограф/. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва,

т.І.Львів 1922.-Львів /провідник/,Львів 1925.Ернст Ф.,Київські архітекти XVIII в.,Київ 1918.Київ /провідник/,Київ 1930.Павлуцький Г.Камен.церков.зодчество на Україні.История русск.искусст.Грабаря, т.II.Січинський Є.Оборонні замки Заходнього Поділля,Київ 1928. Січинський В.Конспект історії всесвітнього мистецтва,Прага.1925,II вид. Прага 1928.-Архітектура сарокнязівської доби X-XIII ст., Прага, 1926.-Серія монографій "Україн.архітектура"/ротонди,Сутківці,Бардіїв,Вежа і дім Корнекта,Лаврів/.- Таранушенко С.,Мистецтво Слобожанщини XVII-XVIII в.,Харків 1928.Труди XIV Археол.з'їзда,т.I-II, Москва.1911.Щербаківський В.Архітектура у різних народів і на Україні,Львів 1911. Ukrajinská architektura - L'architecture ukrainienne, "Umění slovanů".Brno 1924.

Лекція сімнадцята.

III.УКРАЇНСЬКЕ ДЕРЕВЛЯНЕ БУДІВНИЦТВО,ЙОГО ПОВСТАННЯ ТА НАЙСТАРШІ ЗРАЗКИ.

На цілому просторі Европи найбільша кількість і то найцінніших зразків деревляного будівництва збереглося на Україні,-звідки той великий інтерес до українського деревляного будівництва в літературі слов'янських та інших народів,що повстав ще в початку XIX ст.,та який в останні роки в Західній Европі набув особливої інтенсивности.

Завдяки відповідним кліматичним і господарським умовам, Україна від найдавніших часів розпоряджала великими засобами будівельних лісів - від м'яких порід шпилькових дерев до таких прекрасних видів твердого дерева,як клен,явір,осика,ясень і нарешті липа,груша,тис,бук і дуб.Тому само в деревляному будівництві українці відзначалися великим майстерством і мають свою давню культуру та,вироблені протягом багатьох століть,своєрідні зразки.

І коли в будовах призначених для житла творчість була обмежена в рямках побуту і матеріяльних засобів,то ціла умілість майстрів,ціла винахідливість і творча думка найбільше виявлялася у будовах громадського,оборонного та релігійного призначення.На жаль більші житлові будинки збереглися в дуже обмеженій кількости, а будови замкового,чи загалом оборонного призначення зовсім щезли, даючи місце мурованим та земляним будовам новішого типу.Порівнюючо краще заховалися будови релігійного культу,принаймні ми маємо деякі зразки навіть з XVI-XVII ст.,правда,в дещо переробленому вигляді.Одначе збереглися деякі літературні і графічно-документальні матеріяли,які дають можливість відтворити давніші конструктивні засоби,типи і форми будов,що були вироблені у значно давнішу добу.Крім того в деяких найглухіших і недоступних місцях /напр.в Карпатах/збереглися дуже архаїчні типи будов,які дають певне поняття про давніші форми українського деревляного будівництва.

Археологічні розкопки селищ неолітичної доби і будинків старокнязівських часів на Україні /Київ,Білгородка/ стверджують, що ще тоді уживали спосіб вложення стін при помочі укладання балок у поземому положенню,як це ми бачимо у всіх існуючих деревляних будовах на Україні.Таке укладання дерева у "зрубах" - в поземому положенню є типовим для слов'ян,тоді як у германських народів уживався спосіб повисно-уложених балок,повязаних помж

собою т.зв. шпунтами. Оскільки слов'янський спосіб є давній, і не саме мусимо шукати його джерела - про це свідчать писання римського архітекта І ст. по Хр. Вітрувія, що описує житло осілого населення. Чорноморя та різьби на колоні Трояна в Римі II стол. по Хр., де виображені будови Даків, що колись заселювали наші Карпати.

Деякі фрагментарні відомості про спосіб і форму перекриття будов, що в деревляній архітектурі дуже впливають на загальний вигляд споруження - дають нам описи грецьких, арабських та ін. письменників. І так історичні розшуки, ґрунтовані на текстах Геродота, Ксенофонта і Діодора, ознайомлюють нас з народом, що замешкував в околицях Понта „в домах зроблених, як вежі, закінчених пірамідами". Арабський письменник Ібн-Даст, описуючи житло слов'ян княжої доби /IX-X ст./, пише: „...В землі Слов'ян холод буває такий великий, що кожний викопує собі рід льоху /ями/, який покриває деревляним гостролучним перекриттям /дахом/, який бачимо і на їх християнських церквах".

У збережених найстарших зразках українського деревляного будівництва релігійного призначення і на старих рисунках неіснуючих будов якраз бачимо перекриття гостролучної форми чи то у формі піраміди. Таке саме перекриття мають і вежі-дзвіниці найстаршої дати, з дуже давніми формами, що ведуть нас до колишнього замково-оборонного будівництва. Загалом дзвіниці мають першорядне значіння для питання замково-оборонного будівництва на Україні, тому спинимося над ним більш докладно.

Дзвіниці на Україні ставляться, звичайно, окремо від церков, часами навіть у значному віддаленню від них. Лише в тих місцевостях, які були в сусідстві до заходу /поляків, оловаків, мадярів/ або сходу /Московщини/ будували дзвіниці разом з церквою /Лемківщина, почасти Бойківщина, Закарпаття, Слобожанщина/ *).

Хоч найстарші збережені зразки деревляних дзвіниць походять з початку XVI ст. /Потилич/, але цілий ряд даних вказує на їх давню місцеву культуру, що сягає доби ґотики. Коли в перші часи християнства не було підходящих типів будов /храмів, палаців, хат/, які могли би бути пристосовані і перетворені для потреб нової релігії, то оборонні та замкові вежі для церковних дзвіниць дуже надавалися, і тому дзвіниці були цілком природним продовженням цього рода будівництва. Знаємо також, що на Україні церкви і особливо манастирі пристосовувалися до оборонних цілей не тільки в середньовіччю, але і в століттях XVI-XVIII. Способи оборони переймалися з Центральної Европи, де храми на провінції, як що не були під охороною міських та інших укріплень - уявляли собою оборонний пункт. Не робили в цьому розумінню виключення і деревляні храми, часто з комбінуванням мурованої оборонної огорожі зі стрільницями. Прикладом такої будови може служити існуючий дотепер костел в Гервартові коло Бардіїва /Закарпаття/, згідно старому рисункові Мишковського 70-их років минулого століття. В таких будовах огорожених сильними парканами та мурами з стрільницями, дзвіниці грали ролю обсерваційних і оборонних веж. Знаємо також що на Україні зберіглися з доби XIV-XVII ст. м у р о в а н і церкви, костели і синагоги твердинного характеру, спеціяльно пристосовані для оборонних цілей, з амбразурами для стріляння, бойницями тощо /Кам'янець, Рогатин, Сутківці, Острог, Луцьк та ін./. Маються відомості, що в старовину в нижчих частинах деревляних дзві-

*/Можливо, що поєднання дзвіниці з церквою задержалося як архаїзм, як пережиток з доби ґотики, коли це явище було загальним. Ред.

ямць робилися комори для зброї і ржного військового приладдя - подібно до замкових веж. Таку зброю а навіть гармати при церквах Галичини здавали австрійському уряду ще в початку минулого століття.

Збережені зразки деревляних дзвіниць, особливо в Західній Україні, говорять про особливу давність архітектурних форм і то більшу як форми самих церков, біля яких вони стоять. Побудовані в монументальних формах, міцній конструкції і з довготривалого матеріялу /переважно дубового/ вони не потребували частого ремонту а тим більше знесення. Крім того, деревляна конструкція дзвіниць дозволяла частково вставляти новий матеріял, не змінюючи зовнішнього вигляду. Таким чином архітектурні форми дзвіниць значно повільніше змінялися як форми самих церков, затримуючи свій архаїчний замковий і цивільний характер. Отже, коли приняти на увагу особливо давню традицію будівництва дзвіниць і ту консервативність, з якою мінялися архітектурні форми в деревляному будівництві взагалі та особливо у дзвіницях - прийдемо до висновку, що збережені типи дзвіниць повстали значно раніше ХУІ ст.

Конструкція дзвіниць буває двох родів: старша - рублена з брусів або вібленів /балки оброблені лише з трьох боків/ зложених у поземному положенню і новіша, яка зустрічається частіше, слупово-хрещата. В одному і другому випадкові ціла будова спочиває на грубих підвалинах а ці останні на камінню чи на цілому підмурованню.

Найстарші збережені дзвіниці Галичини квадратової форми з "опасанням" чи "фартухом" /виступаючий дашок/ в нижній частині, сильно похиленими до середини стінками, виступаючою верхньою частиною /поверхом/ та високим пірамідальним перекриттям, часто зломаною лінією даху /Потилич, Стара Сіль, Дрогобич, Верінь, Бусовисько, Курники/. Такої самої форми бачимо вежі-дзвіниці зарисовані на ґравюрах Києва 1638 р., Кам'янця 1672 р., Клехова 1699 р., рисунках Бардієва ХУІІІ ст. та ін. Така форма веж зустрічається у замковому будівництві Центральної Европи, що сягає часів ґотики; відома і в культурному деревляному будівництві Чехії, Шлезька, Словаччини ХУ-ХУІ ст.

Сильно звисаюча верхня частина дзвіниці та опасання при самій землі - є власне характерною рисою оборонних веж. В цих виступах /в мурованих вежах т.зв.аркатурний фриз/ робилися отвори /діри/, через які сипали на наступаючого ворога каміння, пісок, виливали гарячу воду, смолу тощо. Камінь, що кидався з отвору, падав на похилий дашок опасання / в мурованих вежах-похилий мур/ і силою наразу, та фізичного закону кута падання, відбивався від похилої площі та далеко досягав наступаючого ворога.

В еволюції /зміні/ мистецьких форм часто бачимо подібне явище, коли первісне практичне конструктивне значіння страчується, але залишається певна традиція, складається певна естетична уява про красу, і змінена форма жиє ще довший час, втрачаючи одначе своє первісне практичне значення. То саме сталося зі способами будови і формами дзвіниць.

Не підлягає сумніву, що кожна доба світового мистецтва відбивалася на формах дзвіниць, але тому, що тип веж-дзвіниць був у нас усталений в добу ґотики, то послідуючі впливи ренесансу, барокко, рококо, ампіру, викликали незначні зміни, головно в прикрасах, формах покриття, банях і деталях. Перетворюючи форми мурованого будівництва і ржні стилістичні впливи, нарід все-таки зумів дати

оригінальні, своєрідні зразки власної мистецької творчості.

Основний тип дзвінниць, який ми окреслили вище, по мірі поширення на цілій Україні, часто упрощувано, а розміри поменшувано. Та разом з тим, в руках народнього майстра ця нескладна схема набуває незвичайно великої різноманітности форм. Пропорції має безконечно міняються. Навколо будови зявляється опасання в кількох поверхах і то різної величини. /Тисьменица, Старий Лисець, Курники, Яблоне, Гуклива/. Дуже міняється висота і форма даху. Але найбільше вигадливости й дотепу бачимо у «голосниках" /вікна під дахом дзвінниць/. Їх кількість міняється від І до 6-ти з кожного боку квадрату, уживаються також подвійні і потрійні вікна. Форма їх незвичайно різноманітна: квадратова, з півкольним, елїпсовим, чи шостикутним закінченням, трьохкутна, п'ятикутна, шостикутна, округла, елїпсова, у формі сеґменту, півелїпса і т.д.

Квадратові дзвінниці, побільшуючи свої розміри і кількість поверхів, часами виростають у складні архітектурні композиції з широким опасанням, прекрасно різьбленими колонками та критими галерейками, які у свій час були поширені в міських будинках. Зразком таких розкішних будов можуть служити дзвінниці XVIII ст. в м. Печеніжині пов.Коломия, в с.Ясениці Замковій, пов.Самбір а також на Волині, на Київщині і Полтавщині.

Крім квадратових дзвінниць, відомий тип восьмигранних дзвінниць /Шумляни у Галичині/ або квадратових в основі і восьмибічних у горішній частині з восьмигранним стїжковим накриттям /найбільше на Буковині і Гуцульщині/.

В дальшому добовому розвитку, з'являються вежі з банями безпосередньо на пірамідальному перекритті і бані з підбанниками /«вісімкою"/ різної форми в залежности від стилів /ренесанс, барокко, рококо, ампір/- так само як і в самих церквах.

Намітити історичний розвиток церковного дерев'яного будівництва тим тяжче, що в різних місцевостях зустрічаються деякі відмінні типи будов, зміна форм не скрізь наступала одночасно в залежности від світових стилів. Тому часто, дуже давні типи будов мають рік заложення новіших часів /наприклад в недоступних, глухих місцевостях у горах/, тоді як в інших випадках, дуже старі будови є зразком вже дальшої /новішої/ еволюції форм. Можемо також вказати на цілий ряд прикладів, коли дослідники, бажаючи відшукати первісні і найстарші типи будов, брали за головну їх ознаку - примітивність і простоту форм, не беручи на увагу явища регресії, коли відбувається деґенерація форм, що часто залежить від соціяльних і господарських відносин,- значить, що певна громада чи фундатор, не маючи коштів на більшу будову, задовольнялися примітивною церквою; також непоказні /скажім однозрубні/ церкви будовано також в часи лихоліття, руїни, коли загалом матеріяльні засоби нищилися.

Тому для нас має особливе значіння ті недоступні закутки, де зберігся дуже давній, первісний тип будов, який служив основою для дальшої зміни форм в історичному розвитку.

Такою околицею є передовсім В о й к і в щ и н а в Карпатах у джерел головніших річок південного і північного спаду Карпат-Сяну, Дністра, Опору, Ужа, Ляториці. Тут захований дуже інтересний, усталений тип будов, первісний найперше щодо своєї конструкції. В закладу є це типова для українського будівництва, трьохдільна /трьохзрубна/ будова з середньою прямокутною частиною і

двома бічними так прямокутними, близькими до квадрату, зрубами т.зв. „бабинцем" і вівтарем /А.таб. II,рис. 1/ [illegible]. Проф. Г.Павлуцький звернув увагу, що трьохбанні /а значить і трьохдільні/ - церкви зарисовані ще на мінятурах Ізборника Святослава 1072 р. і Київському Псалтирі XI ст.; про "церкви з трьома верхами" співають також найстарші українські пісні, що походять зі старокняжої доби. Мурованні трьохдільні церкви відомі у нас в Галичу XII ст., Рогатині XIУ-XУ ст., Риботицькій посаді XУІ ст., Львові XУІ ст. /А.табл.І.,рис.І5/ та ін. Рівно ж найстарші деревляні церкви,дату яких можна встановити документально, були всі трьохзрубні /Потилич XУІ ст., гравюри Києва, Крехова та ін. з XУІІ ст./.

На Бойківщині організація просторового об'єму трьохзрубної церкви відбувалася з точним додержанням центральности. Всі три зруби перекриті однаковим ступінчасто-пірамідальним перекриттям. Панує над цілою будовою середня грубша вежа, дві бічні вежі хоч і не зовсім симетричні, але своїм об'ємом майже однакові і не порушують загальної рівноваги.

Особливої уваги заслуговує конструкція і самий спосіб будування бойківських церков. Зложені вони у зруб зі смерекових, букових або інших брусів, які укладаються в поземому положенню від основи аж до маківки. Такий спосіб будування примінювався на цілій Україні, про що свідчать найстарші збережені церкви Галичини і правобережжя. Лише в новіших часах почали уживати „кроків" для перекриття зрубів банями і то так, що в середині ціла або частина бані була закрита.

Таким чином, зовнішній вигляд бойківської будови конструктивно і формально відповідає внутрішньому вигляду, виключаючи лише вежу над бабинцем, яка поверхова, в горішній частині т.зв.ступово-хрещатій конструкції. Крито дахи і стінки ґонтою; не покривається ґонтою лише нижня частина стін під т.зв. опасанням, роля якого так само як і ґонти на стінах - хоронити зруб від замокання та вогкости.

Ступінчасто-пірамідальне перекриття бойківських церков свідчить про незвичайну давнину; можна думати, що ця форма з'явилася вже в часи ґотики /XIУ-XX ст./ як це припускали Лідушицький і Мокловський.

Хоч бойківський тип церков був цілком усталений і конструктивно з'язований, але народня творчість всеж таки знайшла вихід для свого безупинного поступового розвитку. А саме, зміна архітектурних форм йшла в напрямку помножування ступіньчастого перекриття від двохповерхового /Топільниця, Ленища, Збої/ до трьохповерхового /Бориня, Якимчиці, Ужок, Кострини, Сухе та ін./, чотирьохповерхового /Середня Турка, Вижнє Студене/. Далі на пірамідальному накритті з'явилися вісімки, які у свою чергу помножувалися, так що постав складний тип бойківських будов, від п'ятиповерхових /Бутля/, до шостиповерхових /Вижнє Висоцьо, Кривка/, семиповерхових /Вижня Бутелка, Нижнє Висоцько, Комарники/ і нарешті восьмиповерхова - у Ясениві. Своє завершення знайшов цей тип будов у сферичних банях, які насаджувалися на всіх трьох вежах /Крива, Ботелка, Вижня/ /[illegible]/. Одначе вісімка і баня з'являються вже наслідком загальної еволюції перекриття деревляної церкви.

Оригінальний вигляд бойківських багатоповерхових церков з численними ступінчастими переходами і дашками давав привід деяким

дослідникам і аматорам шукати подібности з норвежськими церквами і навіть індійськими пагодами. Одначе деяка подібність зовнішнього вигляду норвежських та українських будов залежить не від спільних культурних течій, лише від однакового матеріялу, який в деяких комбінаціях витворює однакові форми. В дійсности конструкція норвезьких будов зовсім відмінна, а ріжниці конструктивні далі і відмінні архітектурні форми і зокрема пляни будов. Також пляни і просторове розпределення індійських пагод немає нічого спільного з нашими будовами.

Переважна більшість бойківських церков побудована у XVIII ст., лише одна, можливо, у р. 1641 /Перехресна на Закарпатті/, але в найстарших церквах суседніх місцевостей з Бойківщиною а навіть на цілій Галицькій рівнині і Волині зустрічаємо ознаки того самого "бойківського", себто первісного типу церков з пірамідально-ступінчастим перекриттям /у Галичині: Потилич XVI ст., Підвисоке 1604 р., Знесіння коло Львова 1605 р., Брехів коло XVI ст. Торки 1661 р., Воля Висоцька кін. XVII ст., Водники 1729 р. та ін./.

Коли порівняти бойківський тип з будовами інших суседніх до Бойківщини місцевостей, як напр. церкви на Лемківщині з барокковими банями, від чого деякі дослідники називають їх "лемківсько-бароковим типом", то зобачимо, що в цих ніби інших типах, ціла основа і внутрішні просторові форми залишилися типово "бойківськими", лише зовнішня декорація прибрала інші додатки. І так в деяких будовах на пірамідальному даху додані лише невеликі барокові маківки /Новосілиця, Збої, Бодружаль, Кожуховці та ін. - всі на Закарпатті/ або більші бані, з дуже розвиненою вежою дзвіницею з переду, західньо-католицького характеру /Плоске, Міроля, Петна, Мідик Тимя та ін./ х/.

Лекція вісімнацята.

IV. ТИПІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЕВЯНОГО БУДІВНИЦТВА ТА ЙОГО ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК.

Пірамідальна форма перекриття зрубів, як примітивна і найпростіша, могла затриматися лише в глухих закутках, яким є напр., Бойківщина, - на рівнині розвиток деревляного будівництва йшов далі. І так передовсім з'являється восьмигранний підбанник /"вісімка"/ і баня над кожним зрубом. Трудно з певністю твердити, що прийшло раніш, але більше доказів є на те, що здочатку робили баню просто на пірамідальному перекриттю, а пізніше - баню з підбанником і в деяких місцевостях спочатку могла з'явитися вісімка перекрита стіжковим перекриттям, а пізніше вже сферична баня.

х/ Можна також думати, що плян і відношення трьохділів лемківських церков ближчий до ґотичного типу і тому архаїчніший ніж тип бойківських, який є вже переходовим до типу трьохдільної української церкви, що виробився в добі ренесансу. В бойківських церквах східний і західний верхи, хоч ще не зовсім однакові, то в кожним разі вже зрівноважені і симетрично оточують центральну баню, як це характерно для всіх трьохверхих українських церков починаючи з XVI ст. Тим часом лемківські церкви ще цієї зрівноваженості не мають, а, як в часах ґотицьких, західний верх, що служить дзвіницею, є самим високим, центральна частина нижча, а східна /вівтар/ зовсім низька і мала. Ред.

З будов перекритих банями безпосередньо на пірамідальному даху без вісімки, можемо вказати на дуже архаїчну /стару/ форму бані у вигляді шолома або грушки - у селах Галичини Ковчий Кут, Крехів поч.ХУІІ ст., Цішки І70І р. та ін.

У будовах з вісімкою, перехід від квадратової форми зруба до восьмиобічної досягається при помочі клинів-межилучників чи т.зв. пендетивів трьохкутної форми - спосіб чисто-візантійський, що у нас на Україні був відомий з перших часів християнства. Цікаво, що в деревляному будівництві інших, навіть слов'янських народів цей спосіб перекриття не зустрічається.

Вісімка з клином-межилучником постійно уживається в церквах Г у ц у л ь щ и н и. Загалом гуцульські будови мають свої особливості і творять до певної міри особний тип. План тут завжди у формі рівнораменного "грецького" хреста у вигляді 5-ох зрубів квадратових або шостикутних /виключаючи, середнього зрубу, який завжди квадратовий/ /.таб.ІІ, рис.4/. Походження п'ятизрубної хрещатої деревляної будови на Україні ще в належній мірі не висвітлене. Проф. Й.Стржиговський, наприклад, вважає їх первісним типом християнського будівництва на Україні, що прийшов з візантійського, спеціяльно вірменського будівництва. Мурована хрещата будова відома була у нас в Херсонезі /Криму/ ІУ-УІ ст., але в старокнязівську добу не зустрічаються. Пізніше знову з'являться на Україні в ХУІІ ст., перебудова церкви Спаса на Берестові у Києві І638-І643 р., церкви в Нискиничах на Волині І653 р./. Характерні особливости гуцульських церков, крім хрещатого заложення, слідуючі. Середній квадратовий зруб переходить в горі у вісімку перекриту високим восьмибічним стіжковим перекриттям з невеликим заломом /заокругленням/ коло ґзимсу. Над чотирма іншими зрубами звичайно буває звичайний хатній дах з фронтончиками - як на гуцульських хатах; на гребні даху часто бувають маківки.

П'ятизрубні будови, крім стисло-гуцульської території, поширені також в сусідніх землях - на Буковині /напр. церква манастиря Путна, перенесена з с.Воловець/, в Галичині - в повітах Коломия, Снятин, Калуш, Станиславів. В інших частинах Галичини зустрічаються загалом рідко та здебільшого повстали в пізніші часи коли перебудовували і розширювали трьохзрубні церкви.

Щодо п'ятибанних церков на п'ятизрубному заложенню, то їх у Галичині є дуже мало і то переважно новіших часів, зато досить поширені вони на Київщині, Полтавщині і Слобожанщині, відомі також на Поділлю і зовсім рідкі на Волині і Чернігівщині.

Зате саме у Галичині, і почасти на Бойківщині, збереглися особливо інтересні трьохзрубні і переважно трьохбанні церкви з артистично виконаними піддашшями чи опасаннями, часто в двох поверхах, що йдуть навколо цілої будови чи лише одного бабинця. Ці піддашшя завжди мають дуже гарні різьблені колонки і шостикутні отвори продовгастої витягненої /в поземому напрямку/ форми. З таких чудових зразків одмітимо будови у Середній Турці на Бойківщині І700 р., Торках коло Перемишля І66І р., Кути - Золочів І697 р., Цішки І70І р., Хотинець Яворівського повіту І6І5 р., Хоросно І6І5 р., Долина І690 р., Дрогобич - церква Хреста Юра, Лишнянський манастир І705 р. та ін. Це справжні шедеври народньої творчости! Будували їх майстри великого хисту та теслярської вишколености. Про це говорять і загальні маси будови, згармонізовані у суцільну композицію і окремі ритмічно-продумані архітектурні форми і нарешті майстерно ви-

конані деталі. Одну таку церкву недавно перенесено до Львова.

Певні відміни дають будови Буковини і Закарпаття. На цьому останньому, особливо в горах, ціле будівниче мистецтво було занесене з Галичини, про що свідчать і самі архітектурні форми і навіть підписи майстрів-будівничих і малярів, що приходили з Галичини, особливо у XVII-XVIII ст. Відомі навіть випадки, коли цілі будови перевозилися з Галичини. Крім згаданих вже бойківських, лемківських і гуцульських будов, тут на румуньско-угорському пограниччю, можемо назвати два ясно-окреслені типи. Перший в Карпатах від Виж.Верецького до Волового має типову для українського будівництва трьохдільність, але бабинець і середній зруб, а часами і всі три зруби, перекриті спільним дахом на чотири схили. Над бабинцем, на досить високій вежі квадратового заложення, панує барокова баня. Одначе на цій вежі, по українському звичаю, дзвонів не чіплять, а будують окрему дзвіницю. Більшість цих будов навколо бабинця має дуже гарні галерейки, часто поверхові, з прекрасно різьбленими колонками /Торунь, Буковець, Пилипець, Гукливе, Дашковиця/. Другий тип - на закарпатській рівнині - від Хуста до Рахова - псевдо-ґотичного характеру, наслідуючи форми ґотичних будов Угорщини і Семигороду. Хоч тут в заложенню також дотримано трьохдільности, але бабинець такої самої ширини як середній зруб, а вівтарна частина видовжена і гранчастої форми. Особливістю цих будов є дуже висока, вузька вежа над бабинцем, завершена високим спичастим псевдо-готичним перекриттям, часто з маленькими вежочками на чотирьох кутах вежі. Так само як і в попередньому типі, зустрічаються тут галерейки з гарно різьбленими колонками великої теслярської умілости /Данилово, Салдобош, Сонирниця, Шандрово, Майданка/. Також і в'язання зрубів має тут велике багатство конструкцій з ряжноманітними штучними формами замків /сполучення балок на кутах будови/. Всі будови Закарпаття переважно XVIII ст.

Буковину можна поділити на дві частини: один тип будов близько стоїть до Гуцульщини, другий спливається з будівництвом подільським. Крім того є ще спеціяльний тип церков, який деякі дослідники називали „хатнім", що повстав у наслідок чисто господарських відносин матеріяльної неспроможности бідніших осель /Ширивці Долішні, Задібрівка, Трустинці на Хотинщині, Норончів, Волока та ін./.

Загалом же на Буковині поширений т.м. нормальний український тип трьохдільної церкви з трьома або одною банею, причім цей тип прибрав деяких питомих „буковинських" особливостей. В заложенню середній зруб здебільшого восьмикутний /Рівна, Буск, Калинківці, Барбивці/. Вісімки бань досить високі. Восьмигранчасті стрункові бані, подібно до Гуцульщини, теж мають невеликі заокруглення коло самого ґзимсу вісімки. Назагал, пропорції цілої будови і окремі форми більш витончені та тендитніші ніж в гуцульських будовах.

На великих просторах української рівнини вже тяжче намітити окремі типи будов, тут має більше значіння стилістична зміна форм, поруч з розвитком пляну і просторового об'єму будови. Всетаки виразну групу складають церкви Поділля і Волині трьохзрубні з одною і трьома банями. Старші зразки цих будов, що зберіглися переважно у західній і центральній частині Поділля, мають над бабинцем і вівтарем звичайне перекриття /часами з фронтончиками/, тоді як середній зруб перекритий восьмигранною невисокою і мало розвиненою банею /коло Львова - Кошелів 1738 р./Старе Село

1742 р., у Рогатинському і Брідському повітах; в центр.Поділлю - Княжпіль, Залуччє, Довжок, на Волині - Горощиці, Вілія, Ковель/. Одначе найбільш поширеними являються трьохбанні церкви мало розвинені /Черепин коло Львова, Старі Хутори 1725 р., Держня XVIII ст./ або більше розвинені - у кількох поверхах, часами з подвійними вісімками /Чортків 1738 р., Жовква XVII-XVIII ст., Рогатин - св.Миколи, Ярмолинці 1744 р., Іванківці 1748 р., Божиковці 1777 р., Малі Хутори 1783 р.та ін./. Ці будови прибирають значно шляхотніших пропорцій, форми видовжуються, переважає вертикалізм, бані і деталі вже барокові, але перетворені народньою творчістю у своєрідний стиль, що як ми казали вище має назву українського або козацького барокко. У середньому і східньому Поділлю зустрічається дуже високі і стрункі трьохбанні церкви з великою кількістю поверхів, які наближаються вже до церков Центральної України с.т. Київщини і Полтавщини. До таких прекрасних зразків Поділля належать будови в Білянах 1743 р., Слободі Шаргородській 1748 р., Вонячині 1757 р., Якутинцях 1783 р., Кацмазові 1774 р. та ін. Як бачимо з наведеної хронології, після розквіту українського будівництва в кінці XVII і поч.XVIII ст. доби Мазепи, приходить досить оживлена будівельна діяльність у середині XVIII ст., зосібна на Правобережжю.

Щодо Г а л и ц ь к о ї р і в н и н и, то можна вказати на незначні відміни у будовах центральної, північної і західньої Галичини. Але і в цих двох останніх округах будівництво має деякі особливості лише тому, що зберігло певні архаїзми: в північній частині /Рава Руська, Сокаль/ - спокійні форми ренесансових бань, у Західній Галичині - пережитки „бойківського"типу та ознаки західньо-католицького будівництва. Але і на крайньому заході української Галичини деревляне будівництво в основі затримало свої характерні особливості відмінні від будівництва польського.

Будови с е р е д н ь о г о П р и д н і п р о в ' я /Київщини і Полтавщини/ відзначаються великою видовженістю форм і, під впливом головно стилю рококо витонченими і легкими банями. Спеціяльно на Полтавщині звертає на себе увагу розвинена форма маківки у вигляді видовженого шолома. Ближче до подільських будов стоять церкви на селах Київщини: Снжки, Вишопіль, Конель 1748 р., а більш розвинені зразки з подвійними вісімками на Київщині - Россошки побудована Іваном Гонтою в 1763 р., Осердликів, Мошурів, Тараща.

Рівночасно зі зміною зовнішніх форм в добу барокко і рококо /XVII-XVIII ст./ міняється також плян будов. Основна форма пляну з трьох прямокутників /близьких до квадрату/ зложених по одній осі зі сходу на захід, міняється у восьмибічну форму /..таб.II, рис.1-3/. Ця гранчаста форма спочатку з'являється лише у вівтарі, або вівтарі і бабинці /рис.2/, або лише в одному середньому зрубі і нарешті у всіх трьох зрубах /рис.3/. Ця еволюція йде приблизно в часовому порядку і особливо яскраво виявляється у XVIII ст., коли під впливом барокко і рококо на Придніпров'ю форма зрубів набирає найбільшої пластичности і випуклости, що відповідає і зовнішнім формам перекриття.

На С л о б о ж а н щ и н і деревляне будівництво повстало щойно у XVIII ст. руками тих переселенців, що приходили з Правобережжя. Все-таки під впливом своєї доби /барокко і ампір/, соціяльних відносин, географічного положення та ін.обставин, слобожанські церкви відмінні у деталях: при великій кількости поверхів, спідні частини значно масивніші, тоді як верхні і особливо куляті маківки - дуже

тонкі, часами навіть непропорціонально до основи. З трьохбанних будов сдмітимо церкви в Березках, Межиріччю, Левківці, Черкаську, Лебедині, Дементіївці, Бішкіні.

Походження п'ятизрубних церков з 5 банями, як ми вказали, ще в належній мірі не висвітлене. Збережені чудові зразки п'ятибанних церков Придніпров'я належать до найвищих досягнень української будівельної умілости. В почутті пропорції та гармонії форм, ці будови можуть служити зразком архітектурного компонування, як наприклад церква у Яришеві коло Могилева Подільського перш.пол. XVIII ст., Старому Дашеві на Київщині, Лісовичах на Київщині XVIII ст., Ромнах побудована П.Кальнишевським в 1764 р. /тепер у Полтаві/ і дві може найкращі деревляні будови Придніпрів'я - церква Медведівського манастиря і с.Березянки на Київщині 1766 р. /тепер не існує/. Досить поширені п'ятибанні церкви також на Слобожанщині; Рубцове, Артемівка, Вільшана, Золочів, Олешня, Мерефа і одна з найкращих - у Гороховатці Купянського повіту, що має аж 5 поверхів чудово сполучених в одну цілість.

Немов би завершенням старої української умілости барокової доби, повстає грандіозна запорізька катедра в Самарі на Запоріжжю, що має аж дев'ять зрубів, кожний завершений струнною 5-типоверховою банею. Церква була побудована в рр.1773-1779 архітектом Якимом Погрибняком що походив з Харківщини. /Схема пляну - таб.II,рис.5/.

Деревляні будови інших християнських культів /католицькі, протестанські/ збереглися в дуже обмеженій кількости у Західній Україні.

Деякі з католицьких костелів з зовні в характері церковного будівництва - трьохзрубного і п'ятизрубного закладення. Прикладом перших може служити костел з Гривальді, переробленій з церкви. До других належить костел в Яблонові під Коломиєю, побудований, правдоподібно, українським майстром, хоч баня тут уже західньо-католицького барокового взірцю. Інші католицькі костели у закладенню базилікального типу - однонавні а частіше двохнавні /двохзрубні/ з гранчастим закінченням вівтарної частини. Перекривається головну наву на два схили, при чім опереду буває веха з гостролучним або барокковим закінченням.

Прикладом католицького костелу німецького походження, може служити одна з найстарших будов на Закарпатті в с. Гервартові, закладена німецькими колоністами в 1480 р. з оборонними камінними мурами навколо цілої садиби. Її форми нічим не рижняться від мурованих західньо-европейських храмів пізньо-готичного стилю.

Великий інтерес збуджують жидівські синагоги чи божниці. Цікаві вони передовсім тим, що затримують риси колишнього міського будівництва у дереві стародавньої України.

Закладення синагог на цілій Україні одного типу. План синагоги складається з головної квадратової салі, до якої примикає одно або два вузьких приміщення для жінок, часто на поверсі. Крім того є сіни, саля зібрань /кагальних провідників/ і часами школа релігійної громади /"хедери"/. Головна саля звичайно вища від інших приміщень, часто буває розмальована орнаментом і символічними виображеннями рослин і звірів - львів, оленів, зайців, слонів, однорогів, биків, птахів, риб, тощо. В салі, в особливій різьбленій шафі т.зв. "урекойдеш", що стоїть на підвищенню посередині одної стіни, постійно зберігається "тора". Посеред салі на підвищенню - "біма" зі столом, на якому читають "тору". Над столом з торою звичайно роблять кіоск

з накриттям. Досі не було встановлено звідки саме принявся на Україні тип синагог, з'окрема плян будови.

На Україні перекриття синагог мало чим відрізнялося від перекриття інших містечкових будов, колишніх „дворів" і палаців шляхти. Дах перекривався здебільшого на чотири схили, з фронтончиками на зразок гуцульських, при чім самий дах - як у всіх барокових будовах - у кілька ярусів чи як кажуть „підперезаний"? Назовні, особливо з головного фасаду /від входу/, синагоги часто мають опасання і галерейки на різьблених колонках, так само як в міських будинках з „підсінніми". Головна саля синагоги часами має цілком „церковну" баню на восімці і шатровим завершенням. Але ця баня ховається з даху і назовні її не видно. Також і окремі деталі як вікна та ін. в характері церковного і цивільного будівництва. Все це промовляє за те, що будівничими синагог були ті самі майстри, що будували церкви та міські будинки. М.Берсон між іншим говорить, що не знає таких випадків, щоби будівничими синагог були самі жиди.

Одна з найстарших деревляних синагог на Сході Европи збереглася у містечкові Заблудові на українсько-білоруському пограниччю, побудована, праздоподібно, в другій половині XVI ст. і реставрована в роках 1646 і 1712. Може вважатися одною з найкращих зразків деревляного будівництва взагалі. Ціла побудована з кедрового дерева, лише в деяких місцях дуб і сосна, як сліди пізнішої реставрації. Головний фасад тут розділено не на три частини; середня частина має верхню галерейку з інтересною „висячою" конструкцією арок /луків/ на різьблених колонках. Дві бічні поверхові будови, у формі замкових веж, мають самостійне пірамідальне накриття з ломаною лінією даху і фронтончиками. Усі фронтони, також даху середньої салі, незвичайно гарно вложені шальовками /вузькими дошками/ під „паркет", що надає будові ще більшої конструктивної та композиційної витриманости.

Дуже інтересні синагоги до недавна були на Коломийщині, де взагалі процвітало теслярське майстерство. З кращих зразків одмітимо синагоги в містечках Яблонів, Печеніжин, Гвоздець.

Найбільш поширеним типом, бо найпростішим, є синагога в Гвоздцю. Подібні до неї - в Роздолі, Кидачові, Фельштині під Хировом, Ходорові, Камінці Струмиловій та ін.місцях Галичини. Синагога в Печеніжині зовсім в таких самих формах і деталях, як один з міських будинків в Яблонові на тій самій Коломийщині. Синагога в Яблонові /1650-1670/ інтересна не тільки своїм фасадом з піддашшям, але також настінними орнаментальними мальовилами виконаними від руки. Прекрасним зразком будови з ґанками і балконами є синагога у м.Яришеві на Поділлю XVIII ст. і неіснуюча тепер - в Острополі. Інші чиленні деревляні синагоги, що донедавна були по цілому Поділлю і Волині, походили переважно з XVIII ст. і звичайно представляли собою майже кубічну будову, закриту зі всіх боків, майже без ґанків та типовими „заломаними дахами. До таких належали синагоги на Волині - у Луцьку і на Поділлі - в Михалкові і Ляндкоруні.

Розвиток українського житлового будівництва у дереві у великій мірі залежить від сільської хати. Українська хата з уявленню своїх і чужих, має найбільше привабливих рис мальовничости та утульности. Серед садків і квітів поетично виглядає гладко обмазаний чисто-побілений будиночок з гладко зачесаною і рівно підстриженою солом'яною стріхою. Сильно напущена стріха дає глибокі і сильні тіни, які на тлі синявої побілки дають рожні відтінки синього і

фіолетового кольору, що контрастують з гарячо-жовтим або брунатним кольором стріхи. Ця кольористична скаля не рідко зусилюється розмальовкою стін по призьбі, навколо лиштв дверей і вікон і нарешті орнаментальним розписом над вікнами і попід стріхою. Не менше усталений і цілковито одинаковий на цілій Україні внутрішній вигляд і розположення хати. Найбільш поширений тип трьохдільної хати /сіни, мешкальна хата й комора, або хата, сіни і кімната часами ще з коморою/. Окремі частини такої хати, входи, освітлення, мебля і прикраси підпорядковані побутовим кожноденним потребам праці і відпочинку, так що нема тут нічого зайвого і непотрібного.

Що до матеріялу, то переважна більшість хат і зокрема Середньої України складається з дерева і глини /у ріжних формах/, але в так званій лісовій полосі /Карпати, Полісся і почасти Чернігівщина/ хати будують виключно з дерева. І тоді у більшій мірі уживається ріжних різьбляних деталів як сохи /слупи/ піддашшя, ґанки та ін. Особливої майстерности в обробці дерева досягають гуцули, хати яких, напр. т.зв. "осідки" дають особливу цілість усіх частин /також і господарських будов/ та окремих деталів.

Більші деревляні будинки по селах та при городах повстали в наслідок поширення розвиненого типу трьохдільної сільської хати: ділено сіни на передпокій та кухню, а кожну хату /т.зв. "правичку" і "лівичку"/ - на дві житлові хати - покої. На зовні такий будинок, в загальних масах мало чим відріжняється від звичайної сільської хати, мав хіба барокковий "підперезаний" дах, при вході розвинений ґанок, а часами мансарду - як результат впливу міського будівництва.

Міське деревляне будівництво, що повстало під впливом інших соціяльних і господарських відносин, відмінне від будівництва сільського. Загальне розположення, плян і зовнішні форми міських будинків мало найбільше ознак мурованого будівництва доби ренесансу. Міщанський дім був звичайно дуже вузький і довгий і своїм вузьким причілком виходив на вулицю, де було, згідно з приписом магдебурґського права, лише по 2-3, рідче 4 вікна. Вздовж цілого дому /посередині чи збоку/ йшов довгий проїзд чи прохід, що проводив на двір. З боків проїзду розміщені ріжні примищення житлові господарські. Такі деревляні міщанські будинки, заїзди і коршми ще й досі заховалися по менших містечках Західної України, хоч їх кількість з року в рік постійно зменьшується.

Якщо плян міських деревляних будов повстав під впливом ренесансового мурованого будівництва, то вовнішні форми зберегли багато своєрідних рис, особливо у деталях, бо ж будівничими їх були ті самі місцеві майстри, що будували церкви, костели, божниці та більші сільські двори.

Майже обов'язковою рисою міських будов було відкрите з вулиці підсіння чи піддашшя, також перейняте з мурованого міського будівництва доби ренесанса і барокко. Дах звичайно з „гуцульським" фронтоном, прикрашений штучно уложеними шальовками, вікнами, розетками тощо. В більших таких будинках була також мансарда з балконом /особливо в добу ампіру/ на різьбляних і точених колонках, або галерейка - як на дзвінницях чи опасання церков. Такі самі були і міські ратуші, лише у більшому розмірі та більш розвиненими формами.

Деревляних міст збережених у цілости на Україні тепер не існує. Чи не одиноким прикладом є містечко /тепер село/ Потилич коло

Рави Руської, де зберігся цілий деревляний ринок з ратушем і три деревляні церкви XVI-XVII ст. з дзвінницями-вежами. Окремі деревляні будинки ще заховалися у більшости галицьких, волинських і подільських містечках. На жаль цілий матеріял далеко не зібраний і неопрацьований.

Найкращі зразки міського деревляного будівництва були в тих околицях, де процвітало теслярство та були свої майстрі. Такі, наприклад, містечка на Коломийщині як Яблонів, Гвоздець, Печеніжин, Делятин, Пістрінь дають велику силу прекрасних варіяцій і того самого типу будов з підсінням і розкішними фронтонами. Інтересні зразки заїздів і будинків з мансардами, підсінними, ґанками і балконами, були ще донедавна під Львовом, в Бібрці, Дрогобичу, Кременці на Волині, Кам'янці та інш. містечках Поділля й Волині. Незвичайно гарні будинки з піддашшями і галерейками були також по містечках західньої частини Галичини. Наприклад, один з старих рисунків дає нам поняття про місто Мушину на крайньому заході польсько-українського етнографічного кордону.

До недавна були також знані більші хати і будинки заможніших селян, міщан та української старшини на Лівобережжю, наприклад, у Лебедині та будинки Галагана в с.Липовому коло Кременчуга та в Лебединцях Прилуцького повіту. Ця остання будова незвичайно інтересна, як одна з найбільш вдатних спроб відродити у середині XIX ст. український архітектурний стиль. Розподілення приміщень з ріжними ґанками, верандами і галерейками дає тут цінний зразок вільної, мальовничої композиції в характері старого українського будівництва /Таблиця II., рисунок 8/. Не меньше інтересні деталі - вікна, двері, колонки, мебля і ціле внутрішнє уряджение великої мистецької вартости. Будинок Галагана побудував архітект Чертінський в 1854 р., на підставі зібраного ним матеріялу зі старого українського будівництва у дереві. Надпис на сволоку найкраще свідчить про намірн будівничих: „Сей дім збудований для оживлення переказів про життя предків в пам'яті нащадків!"

Закінчена цілість і гармонійна сполука окремих форм старої деревляної будови поширювалась також на ціле окруження, на другорядні будови та огорожу, що творили одну стилістичну і композиційну цілість з головною будовою. В церковному будівництві великої оригінальности досягли ріжні каплички /придорожні і при церквах/, часами у формах маленьких церковок, вхідні брами, фіртки, огорожі та ін., що нагадують нам оборонні будови деревляних замків. У Галичині і на Закарпатті зустрічаються розкішні входові церковні брами у вигляді закритих чи відкритих рундуків з гарними сохами, в'язанням балок і перекриттям. Брами і фіртки звичайних хат, більших дворів і міських будинків у давнину також мали масивні форми замкового характеру, з грубими окутими дверима, перекриттям і залізними запорами, прентами і колодками. Надзвичайної ріжноманітности а навіть віртуозности форм та мистецької продуманости досягали деталі: піддашшя, підстрішшя, підсіння, опасання, ґанки, рундуки, галерейки, закомарки, балкони, голосники. Вже сама термінологія говорить оскільки цей рід прикрас був на Україні улюблений та мав давню будівельну культуру. Дотепна конструкція в'язань зрубів з штучними замками, сох /стовпів, слупів/ і т.зв. "лутох" /поперечних і скісних брусів отворів/ давав потрібну мистецьку форму, що має безконечну кількість типів і відмін. Центром уваги залишалися сохи, майстерно різьблені й карбовані в ріжних геометричних фігурах, також точені на токарських верстатах і різьблені, переважно шрубованими мотивами. З інших

деталів будов найбільше прикрас припадає на входові двері до церков та ін.будов. Форми їх та оброблення одвірків часто наслідують ґотичні, ренесансові і класичні зразки. Питомі деревляні форми шостикутні, що строго відповідають деревляним конструкціям. Саме укладання і сполуки балок і луток дверей дає вже певні мистецькі форми. Одвірки часто різьблені геометричним візерунком і складною різьбою з деякими елементами стилю ренесанса і барокко. Розкішні зразки таких різьб переховуються у київському і полтавському музею. В останньому звертають на себе увагу різьба з улюбленими українськими мотивами виноградної лози. У церквах над дверима часто буває різьблений хрест з надписом про час будови і назва будівничого, рідше з іменем фундатора. Поза тим в церквах зустрічаються різьби на балках і ґзимсах, що відділяють окремі частини або поверхні будови. Це переважно пластично розвинені ґеометричні фіґури, зубчики, "волові очка", "перли", плетення та гачкуваті вирізи. В хатах та ін. будинках рідні орнаментальні різьблені прикраси мають втинаючі балки /в'язання і поперечне/ та ґзимсові дошки, що звисають над площею зруба, фронтонів, ґанків, тощо. Велику різноманітність форм мають також „нарізки" дощок /шальовок/, якими оббивають ґанки, галерейки тощо у повислому положенню. В середині хат і будинків звичайно, прикрашали різьбою сволоки /головне - середня балка стелі/, переважно геометричними мотивами звізд, розеток та ін., не рідко надписами про рік будови та різними афоризмами.

Велика культура українського деревляного будівництва старих часів створила остільки своєрідні зразки, такі вироблені типи будов та окремі форми, що у світовій літературі українська архітектура, і особливо деревляні церкви, фіґурують під назвою українського типу, відмінного не тільки від деревляних будов сходу і заходу, але також інших слов'янських народів.

В кінці XVIII і початку XIX ст. разом з російською експанзією, скасуванням української самоуправи, розгромом українського війська та господарським визиском України, прийшло нищення української мистецької культури. І так постепенно занедбувались старі вироблені традиції, давніша умілість деревляного будівництва, яка зовсім зникла, коли хижацьким господарством, як на Придніпрів'ю так і в Галичині, були знищені будівельні ліси. В першій половині XIX ст. ще трохи розвивалося будівництво церков у стилі ампір на Лівобережжю, зокрема на Слобожанщині, але вони далеко не дорівнюються чудовим зразкам XVII-XVIII ст. Переважно це будови з одною банею /Брусилів на Київщині/, дуже часто на хрещатому плані /на Слобожанщині: Городня, Хухрі, Охтирка, Шиповате/. Інтересним зразком була п'ятизрубна церква з 5 банями у с. Ворожба Лебединського повіту архітекта Дідашенка, недавно на жаль перебудована. Довше трималися традиції українського деревляного будівництва у Галичині, але будови кінця XIX ст. тут зовсім втрачають гармонійні форми старих часів. Сталося це, як ми вище з'ясували, через складні причини економічної перебудови ремісничих організацій. Старі форми цехового устрою були заступлені новими робітничими організаціями, а давній спосіб навчання, що переводився у цехових організаціях та окремими майстрями, заступлений спеціяльними промисловими і технічними школами. Нічого й казати, що українці як нарід "недержавний", не були допущені, ні на сході ні на заході українських земель, до творення цих шкіл новішого типу - там насильно спроваджувалося чуже мистецтво. Так українська мистецька культура була засуджена на нидіння і знищення, доки самі українці не взялися до творення власної культури і мистецтва в нових умовах політичного й господарського життя.

Рекомендована література.

Антонович Д. Із історії церковного будівництва на Україні. Прага, 1925. Zaloziecky W. Gotische und barocke Holzkirchen in Karpathenländern, Wien 1926. Obminski J. O cerkwiach drewnianych w Galicyi. Sprawozd.Komis. do bad. hist.-sztuki, t.IX.Kraków. 194.

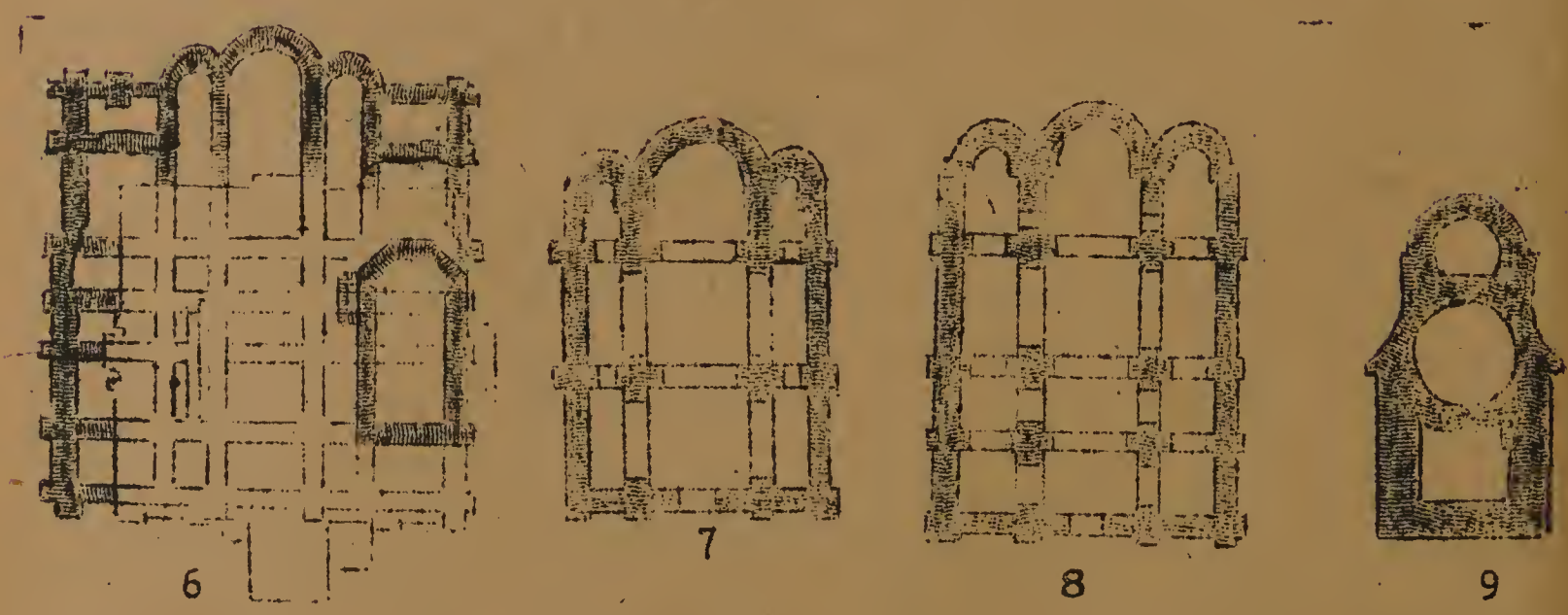
Павлуцкій Г. Деревлянное церковное зодчество на Украине. Исторія русск. искусства І.Грабаря, т.II.

Січинський В. Серія монографій „Українська архітектура" /Крехів, Хата, Бойківщина, Потилич, Гуцульський оседок/. Деревляні дзвіниці і церкви Галицької України XVI-XIX ст., Львів 1925. Dřevěné stavitelství na Makovici.Praha 1934. Таранушенко С. Хата. Харків. 1921. Щербаківський В. Українське мистецтво,I.Відень 1913.Щербаківський Д. Українське мистецтво,II.Прага 1926.

Таблиця I.

ПЛЯНИ БУДОВ IУ - ХУI СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ:

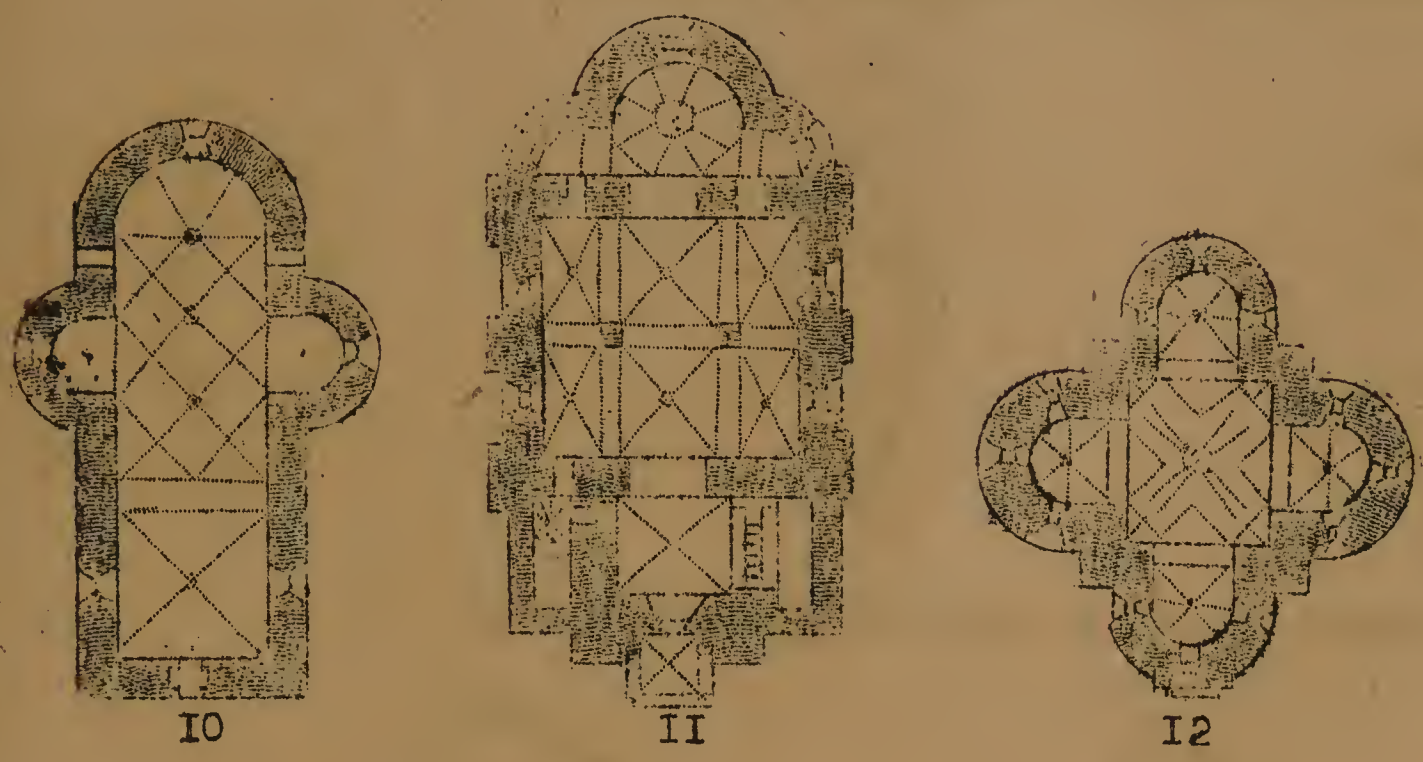
I. Хрещата церква в Херсонесі, IУ-У ст.
2. Базиліка в Херсонесі.
3. Баптистерій в Херсонесі, коло 600 р.
4. Каплиця однонавна в Херсонесі.
5. Церква посереднього типу в Херсонесі.



6. Десятинна церква в Києві, 986-996 р.
7. Тип трьохнавної церкви з 3 поперечними проходами староукняжської доби.
8. Тип трьохнавної церкви з 4 поперечними проходами староукняжської доби. Головна церква Лаври у Києві. Заложена 1073 р.
9. Ротонда в Галичу, XII-XIII ст.

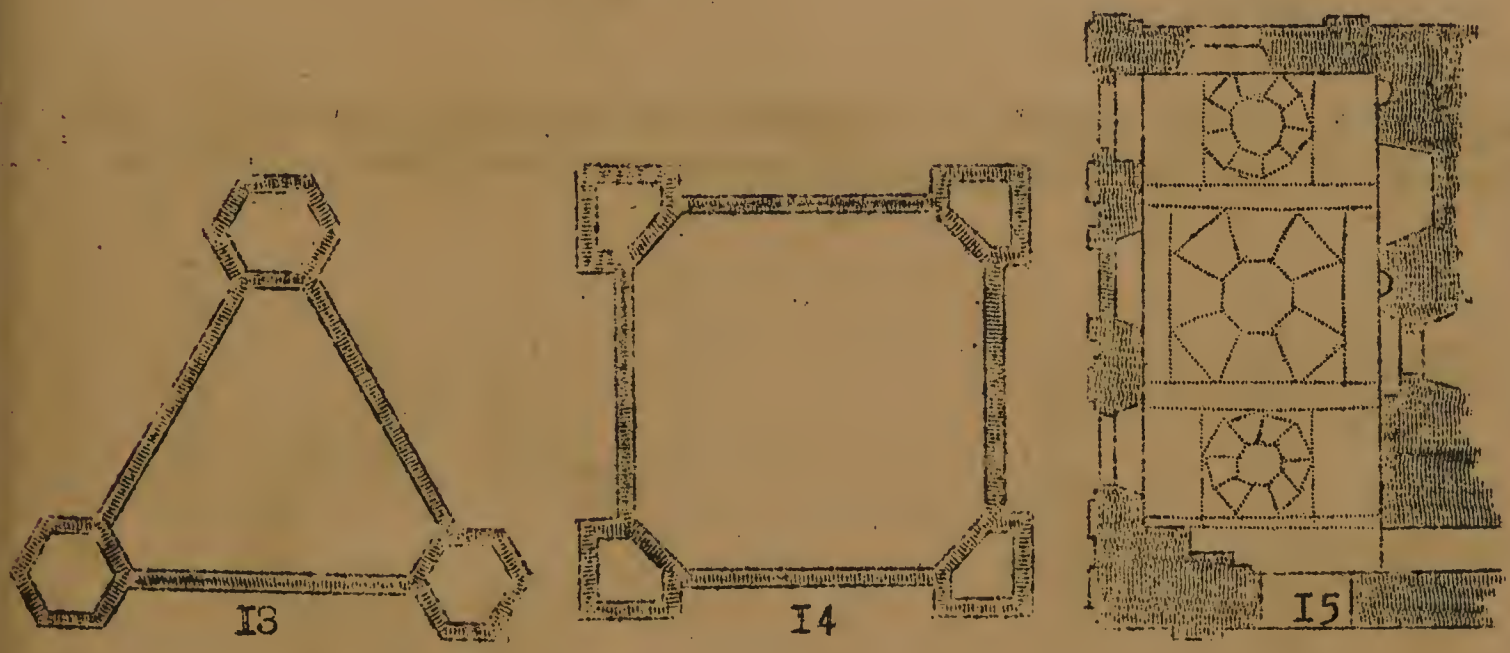
Таблиця I.

ПЛЯНИ БУДОВ IУ. - ХУI СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.



I0 I1 I2

I0. Стара катедра у Кам'янці, ХУI ст. Тип триконтової будови.
I1. Церква Богородиці в Рогатині;XIУ-ХУ ст.Тип гальової будови.
I2. Сутківська твердиня,I576 р. Тип центральної,хрещатої будови.



I3 I4 I5

I3. Замок в Зінькові на Поділлю, сер.ХУ ст. Тип будови трьохкутної форми.
I4. Замок в Сітківцях, ХУ ст. Тип чотирикутної оборонної будови.
I5. Трьоховятительська каплиця у Львові, I578 р. Тип трьохдільної і трьохбанної української церкви.

Таблиця II.

ШЛЯНИ БУДОВ ХУІ - ХУІІІ СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.

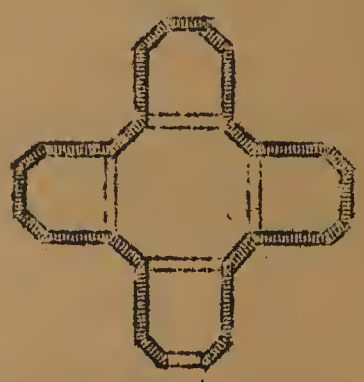
1. Трьохзрубна /трьохдільна/ будова: с.Хутори на Поділлю, с.Гусна в Карпатах та ін.
2. Трьохзрубна будова з полігональним вівтарем і бабинцем: Рогатин, церква св.Духа, с.Черепин у Галичині.

I

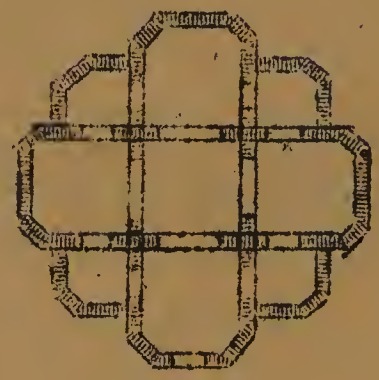
2

3

3. Трьохзрубна будова з полігональними зрубами.

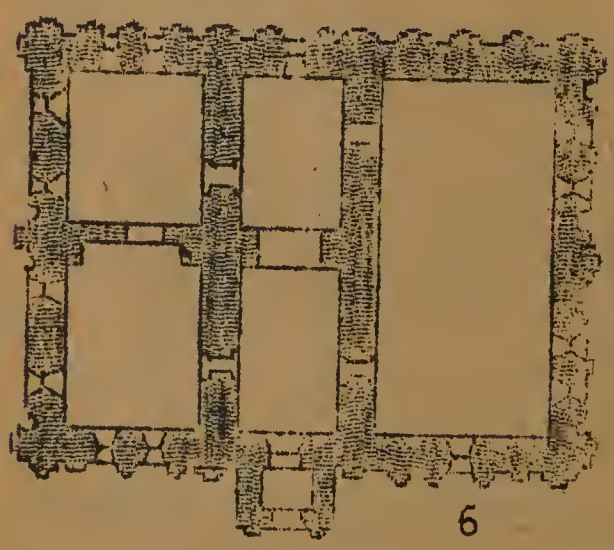


4



5

4. П'ятизрубна будова. Церква в м.Яришів на Поділлю, сер.ХУІІІ ст.
5. Дев'ятизрубна будова. Запорізький собор на Запоріжжю, 1770 р.



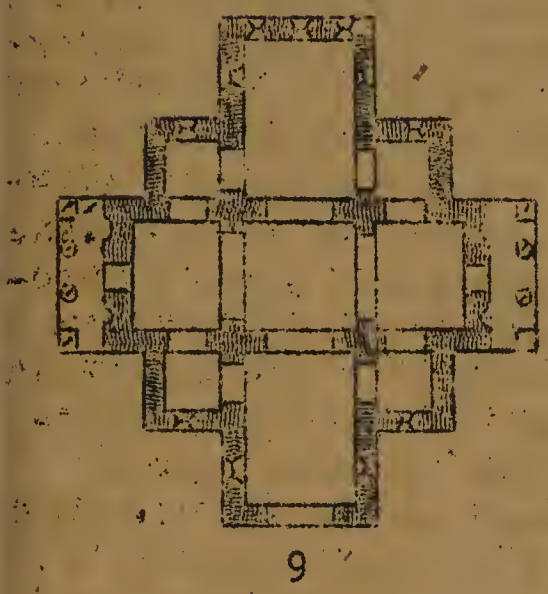
6

7

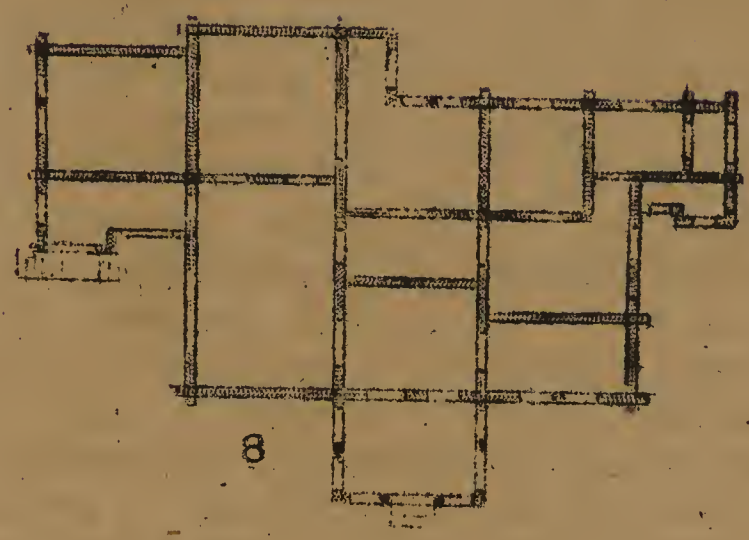
6. Військова канцелярія в добі Мазепи в Чернігові /т.зв.Дім Мазепи/, кін.ХУІІ-поч.ХУІІІ ст.
7. Преображенська церква в Прилуках на Полтавщині, 1716 р. Тип хрещатої мурованої будови українського барокко.

Таблиця II.

ПЛЯНИ БУДОВ XVI - XVIII СТОЛІТЬ НА УКРАЇНІ.

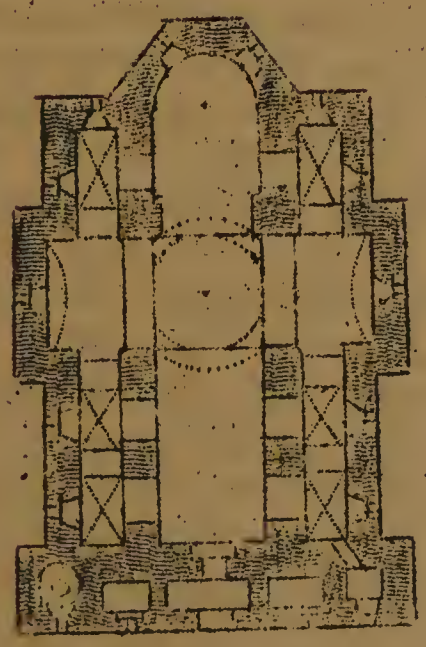


9

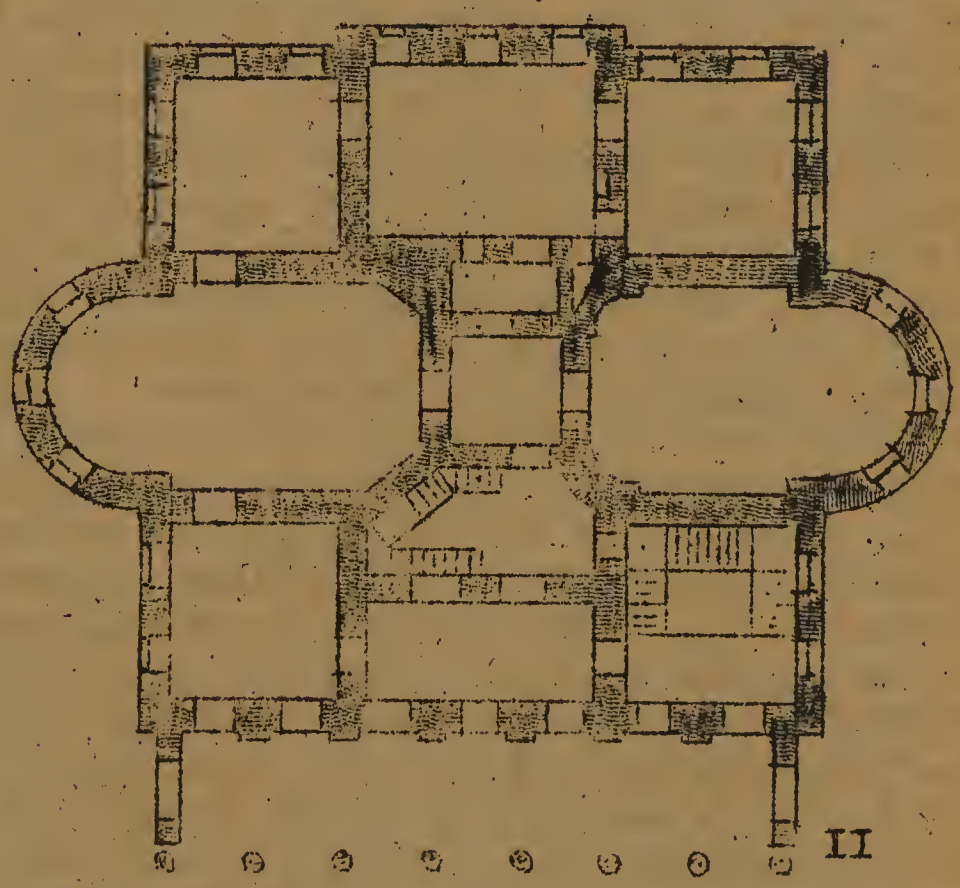


8

8. Будинок Галагана в Лебединцях 1854 р.
9. Соборна церква в Хоролі на Полтавщині, 1800-1808 р.



10



11

10. Собор Мгарського монастиря коло Лубен на Полтавщині, 1682-1694.
11. Палата Розумовського в Батурині, 1799-1803 р. План I-го пов. поверху.

Лекція дев'ятнадцята.

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА

Проф.Дмитро А[illegible]зич.

Початки української скульптури губляться в глибині віків разом з початками історії українського народу. З певністю можна твердити, що скульптура на Україні процвітала як в формах монументальних,так і в формах дрібних пластичних виробів ще задовго до розповсюдження на Україні християнства. Розуміється, з оповіданнями літописів про зображення передхристіянських богів у Києві і спеціяльно про Перуна, що ніби мав срібну голову та золоті вуса, поважно рахуватися не можна, бо літописні оповідання про це складалися щонайменше через дві сотки літ, або ще пізніше, після того, як вже тих передхристиянських богів не існувало і памяти про них заховатися не могло.Але монументальні камяні скульптури, так звані камяні баби, були широко розповсюджені по всіх теренах українських земель і вони могли справляти враження на пізніших літописців, що могли їх приймати за зображення богів, і згідно до них описувати, які в Києві були паганські боги. В дійсності ті камяні баби, це були останки ріжних культур і ріжних народів, що в ріжні часи мешкали на Україні. Дрібніші скульптурні вироби теж знаходять археологи по всій Україні і ці вироби також з ріжних часів і належать до памяток ріжних народів, що або жили на Україні, або мали тут свої колонії, або кочували чи переходили через Україну, або що, нарешті, були в зносинах з населенням України; в цім останнім випадку їх скульптурні вироби попадали на Україну шляхом торговлі, військового рабунку чи ще в який інший спосіб. Археологи стараються ті находки привести до системи, і багато в тому напрямі зробили, але всеж в нинішні часи говорити про розвій скульптурного мистецтва на Україні в добі з перед початків другого тисячоліття нашої ери ще не маємо можливости.Найстарші памятники української скульптури мабуть не старші початків XI століття і вони відносяться до доби християнської. Правда, знаходяться у Києві і старші мармурові скульптури з давніших часів, але ці твори не були витвором київського скульптурного мистецтва, а старовинними творами привезеними до Києва через яке півтисячоліття після свого повстання. Очевидно такі твори до української скульптури зачисляти не приходиться і про них мова може бути ніби остільки, оскільки ці памятники чужого мистецтва були взірцями для українських майстрів і в той спосіб робили свій вплив на українське мистецтво. До таких памяток належать,наприклад, мармурові саркофаги, чи великі мармурові труни в соборі Софії у Києві, із яких один більший без всяких підстав, називають труною великого князя Ярослава. Цей саркофаг роботи може четвертого століття і мабуть зготовлений десь в східніх грецьких провінціях; він протягом півтисячоліття відслужив свою службу, а коли вже всяка згадка про покійника, що в тому саркофазі був похований, зникла, то самий саркофаг було, певне, продано до Києва для нового похорону. В кожнім разі білий мармор, це камінь, що на Україні його немає і тому в старовину на Україні різьбити мармору не вміли і всі старовинні скульптури з мармору правдоподібно не місцевого виробу, а привезені з чужини. Зате на Україні багато інших порід каменю, особливо на Волині, гарного, рожевого шиферу, порівнюючи не твердого камінця, зручного для різблення і найстарші камяні скульптури українські різблені із ши-

феру. Поручі з тим на Україні розвиваються з найдавнішого часу вироби металевих здебільшого дрібних бронзових або мідяних речей, особливо натільних хрестів, хрестиків та ікон і іконок, але це все вже вироби не давніші мабуть XI століття і відносяться до часів християнського культу, з яким своїм призначенням та оздобами здебільшого пов'язані.

Отже найстарші памятки української скульптури це речі різблені з каменю, почасти відливані з металю. Це вже само по собі свідчить про широке розповсюдження на Україні скульптурної творчости в давнину в ріжних технічних засобах; бо техніка скульптури з металю є ліплення та одливання, іноді карбування; особливо складного знаряддя і великого ремісничого уміння вимагає техніка одливання скульптури з металю, те лиярницьке ремесло, що в старовину називалося - людвисарство або конвисарство. Скульптура з глини вимагає тільки ліплення та обпалювання, що очевидно значно простіше. Дрібні ж вироби с металю, особливо з шляхетних металів, вимагають або карбування, або снітсерської детальної обробки. Всі ці ріжновидности скульптурної творчости на Україні напевне вже процвітали в XI ст. і памятки їх дійшли до нашого часу.

I. УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ВИЗАНТІЙСЬКО-РОМАНСЬКОГО СТИЛЮ.

Коли в науці історії Українського мистецтва ще досі панує розбіжність думки щодо походження нашої архітектури і джерело її досі бачуть одні дослідники в Царгороді, інші в Корсуні /Херсонесі кримському/, інші в Болгарії, нарешті, на Кавказі та Закавказьких країнах, то відносно скульптури такої великої розбіжности немає. Тут уже майже прийшли до згоди, що християнську скульптуру на Україну, так само як і малярство, як і письменство і літературну мову разом з християнством було занесено із старої Болгарії та тих болгарських земель, що в старовину називалися Трактею. Церква українська спочатку десь аж до половини XI ст. була залежною від охридської митрополії, отже немає нічого дивного, що і всі галузі християнського культу, в тому числі й мистецтво, було також занесено із Болгарії. Вже найстарші орнаментальні скульптури, які збереглися на Україні і відомі нам, а такою найстаршою річчю правдоподібно треба вважати саркофаг, знайдений коло десятинної церкви, що належить не пізніше як до першої половини XI ст. а може ще і до кінця X, вражає подібністю свого орнаменту до орнаментальних скульптур охридського собору. Це саркофаг із місцевого волинського матеріялу - червоного шиферу,- з якого виготовлено стінки, вічко /покришка на два скати/ та днище; база, чи постамент саркофагу покладений із рожевого цементу, того самого, що головним будівельним матеріялом найстарших київських церков. Цей саркофаг, що був відкопаний ще у 1826 році, залишався під землею потім довший час, але тепер, на превеликий жаль, постановою нинішнього уряду на Україні його зруйновано. Базу зовсім розбито і викинено, а стінки саркофагу, що були стягнуті залізними штибами, геть вивернуто, розібрано на окремі шиферні дошки і так знесено до київського музею. На щастя перед зруйнованням було зроблено фотографію з нього, так що хоч по фотографії можна знати як цей саркофаг виглядав. Він складався з двох довгих прямокутних стінок і двох коротких пятикутних і двох знову довгих простокутних стінок вічка. Всі ці шість шиферних дощок крито не дуже рясним, але гарним добре скомпонованим і шляхетно-простим орнаментом. Довгі стінки саркофагу оздоблено архітектурним орнаментом: на стінці вирізблено 7 простих пілястрів на однаковій від-

далі один від одного; ці пілястри вгорі трохи розширюються, ніби мають капітелі і на ці капітелі спираються арочки, що звязують пілястри між собою і півкругло обмежують вгорі поле між капітелями; в кожному полі, так обмеженому пілястрами з боків і арочкою згори, вміщено по черзі або пальмовий лист або хрест. 7 пілястрів образовують шість піль покритих арочками, і на трьох полях /через одно/ пальмові листи, на трьох видовжені /так звані римські/ хрести;один пальмовий лист стоїть просто і рівно, два інших трохи зігнуті - похилені один до одного. Пропорції пілястрів і віддаль одного від другого, так само пропорції арочок та півкруглий їх вигиб, так само як пропорції кожного обмеженого ними поля віднайдені майстерно і тому цілий цей архітектурний орнамент справляє враження дуже лагідне та ритмічне. Пятикутне поле кожної з бічних коротких стінок саркофагу вкрито зображенням так званого „пророслого хреста", себто хреста, з якого виростає два пальмові листи, що розходяться на боки і ніби роблять підставу для хреста. Рисунок пророслого хреста дуже простий, рослини мягкою гарною лінією загинаються вгору, не образовуючи ніяких зайвих завитків, і ціле зображення дуже добре удекоровує пятикутне поле бічної стінки саркофагу. Найскладніший, порівнюючи з іншими орнаментами цього саркофагу, так званий „плетений орнамент, вкриває дошки верхнього вика саркофагу; але як для звичайно вибагливого плетіння та викручування плетеного орнаменту і цей орнамент є дуже простий. Образовується цей орнамент вистеченою ніби стрічкою, зложеною з трьох стуг, що, тричі перекручуючись між собою, образовують чотири округлих поля; навколо цих піль далі вється та ж стрічка ще перекручуючись навколо себе, такщо, навколо кожного округлого поля є чотири завертки. В кожному округлому полі вміщено пальмету або зірку. Композиція цього орнаменту є найближча до орнаментальної композиції одного із пілястрів з іконостасу Софійського собору в Охриді, роботи XIX століття. Дослідник київського саркофагу М.Макаренко каже, що ця орнаментальна композиція „повторює охридську. Ніякого сумніву не може бути в тому, що і ту і ту річ виконували майстри однієї школи, навіть більше - однієї майстерні. В цих пілястрах - певне і красномовне свідчення про залежність київських різьбярів від охрицьких". І закінчує М.Макаренко свої досліди над цим київським саркофагом Десятинної церкви таким висловом: „Саркофаг Десятинної церкви всіма своїми зовнішними формами і декоративними мотивами відповідає вже самому кінцеві X або початку XI століття. Гадаю, що працювали над його виконанням приїзджі майстри з країн Балканських, а не з Херсонесу. До такого висновку спонукає нас, поперше, відсутність памятників подібного виробництва в самому Херсонесі і , подруге, наявність багатьох аналогічних творів у Болгарії й інших країнах Балканського району в зазначені часи". Крім того, дуже важно відмітити, що вже в цьому найстаршому з відомих нам памяток української орнаментаційної скульптури ми маємо вже орнаменти ряжного характеру: орнамент рослинний /пальмове листя/, геометричний /хрести,зірки/, архітектурний /пілястри з арочками/ і плетений /стрічка велика на вику і деякі зірки зроблено в спосіб плетива/. Ця ряжноманітність орнаменту є характерна для всієї романської орнаментальної скульптури на Україні, тільки в інших памятниках вона ще збагачується привнесенням мотивів орнаменту звіринного.

Слідуючий крок далеко складнішого й вибагливішого плетіння з слабеньким додатком орнаменту рослинного та архітектурного /волюти/

представляє романська капітель, найдена у Чернігові коло Борисоглібського собору у 1860 році. Це капітель із білого вапняку, що закінчувала пілястр, приставлений до стіни; тому в цій капітелі різьблено тільки три сторони - велика передня і дві менші бічні. Різьблення цієї капітелі дуже глибоке, так що плетиво мало не відділяється від тла, на якому покладено, рисунок плетива дуже складний та вибагливий. Вгорі і в долині цієї капітелі додано по смузі "шнурового" пасу, що виглядає як скручений мотуз. Академік Айналов, що спеціяльно досліджував цю капітель у Чернігові, писав, що "ця дорогоцінна капітель заслуговує того, щоб заняти саме почесне місце в одному з Чернігівських музеїв... не тільки з причини своєї краси та оригінальности, але і з причини своєї історичної важливости, як одинокий памятник такого роду. Значне число мармурових капітелів, що переховуються у Києві в Софійському соборі, уявляють орнаментацію візантійського стилю, листя та хрестів у різьбі ремісничої техніки X-XI століть. Чернігівська капітель із білого вапняка, і уявляє собою складну різьбу плетеного орнаменту"... Коли б хотіли шукати подібних капітелів до чернігівської, то треба б було звертатися не до південного сходу, а до романської скульптури заходу. Подібні капітелі можна бачити у Гільдесгаймі і далі на захід у Везоні /Франція/ і ще далі в Піренеях. Отже це говорило б про прихід романських впливів на Україну і безпосередньо з заходу, звідки прийшовши, вони наслоїлися на візантійське, щоправда, вже романізоване мистецтво, принесене з Болгарії.

Найбільше орнаментальної різьби збереглося на чернігівських та київських плитах, які образовували перегородки у церквах, особливо служили парапетами на хорах, а можливо також деякі служили перегородками частини іконостасу. В соборі Спаса у Чернігові і в київському Софійському соборі збереглося чи мало таких плит, що й досі служить як парапет на хорах. На жаль у Чернигові їх більше, ніж на половину закрито пізнішим замуруванням, а через те київські плити з рисунків далеко більше відомі; рисунок на київських плитах далеко складніший і вибагливіший, ніж у чернігівських, і дуже рельєфний; на кожній плиті рисунок інакший, але техніка різьби на київських плитах однакова, а саме орнамент різьблено так, що вирізьблено тло, яке через те заглублене, а невирізьблені частини каменю образовують орнамент; таким чином в різьблених плитах київської Софії ми бачимо дві поверхні: рівну поверхню орнаменту і поверхню видовбаного тла; переходів між цими двома поверхнями не має. Деякі з київських плит зовсім подібні до таких самих плит у Болгарії. Навпаки в чернігівських плитах, що віком подекуди старші від київських плит, а різьблені орнаменти мають далеко простіші визерунки, ніж у Києві, так старанно правила двох поверхнів не дотримують. Одну з плит Чернігівського Спаса пощастило відкрити від замурування і виявилось, що вона вкрита плетеним орнаментом. Орнамент образовує смуга стрічки акантованої по краях, яка, обертаючися навколо себе посередині кожного краю плити, вирисовує посеред плити великий ромб; ближче до коротких країв плити ця ж сама смуга ще обертається, образовуючи більші кола, що заповнюють кути плити назовні ромба; в цих колах вміщено розетки, а по середині в ромбі вміщено велике коло з двома гостро видовженими листками по боках, що йдуть до кутів ромбу; в середині кола в самому центрі плити - рівнораменний хрест, а чотири поля між кінцями хреста знову заповнено серцевидними листками. В цій плиті знову бачимо комбінацію

орнаменту плетеного, рослинного і геометричного. Київські плити вже подекуди мають і звіриний орнамент, як птаха з розправленими крилами на взір орла або сокола. Київські плити здебільшого мармурові, отже мабуть в значній частині привезені з болгарських майстерень, а чернігівські з малинового пісковику. Досліджуючи ці плити Києва та Чернігова, М.Макаренко міркує, що „в шуканнях прототипу композиції наших плит доведеться з найбільшою увагою поставитися до тих шляхів, звідки могли прийти до нас форми мистецтва християнських часів. Насамперед Херсонес. Він не дає нам жадної пошукуваної риси. Отож Херсонес доведеться обминути. Весь схід від Дніпра для наших шукань не дасть користи. Найближча до нас країна, що має художні скульптурні твори аналогічні до наших, буде Болгарія. Там у святій Софії м.Охриди маємо досить багато різьбярських на камені творів, що своїми мотивами, композицією, технікою різьби й матеріялом відповідають нашим плитам. Ті самі стьожки з боковими валками утворюють кільця й кола. Як і на наших плитах, в них розміщено хрести, з ширшими на кінцях раменами, розетками і навіть так само, як в однній чернігівській плиті. В середині кільця по боках великого кола вміщено так звану пятикутну зірку. Одно слово - маємо ту саму основну композицію, подібні мотиви й рисунок їх і таку саму техніку виконання. Навіть плити мають таке саме призначення, крім пілястр. Вони належать до XI століття. Там же в Болгарії, на місці старої болгарської столиці «Преслав" знайдено плити з рельєфною різьбою, зовсім подібною до наших плит. Різьблені, вкриті орнаментом плити так любили на Україні в князівську добу, що ці плити подибуються не тільки в великих центрах, як Київ та Чернигів, що був центром великої і далеко розсяглої Сіверської землі, але знаходяться плити, щоправда, скромнішого розміру, та з простішим орнаментом і по інших містах старокнязівської України-Руси. Одну цікаву округлу плиту з червоного шиферу знайдено коло старої з князівських часів церкви у Переяславі. Це невелика плита, зовсім кругла, має цікавий візерунок: посередині коло, концентричне до цілого кругу плити, оточене ніби трьома смугами ще концентричних кругів, але ці смуги на певних розмірених пунктах обриваються і загибаються, образовуючи невикінчені кола з малесенькими кружочками в середині. Ні в Києві ні в Чернігові такого типу орнаменту ніби не зустрічається".

Закінчуючи огляд орнаментальної скульптури доби Київської Руси, себто періоду часу до кінця XII віку, М. Макаренко приходить до висновку, що скульптурні твори, що повстали тоді на українському ґрунті „виконали майстрі візантійсько-заморського кола художніх принципів та їхні безпосередні учні-майстрі київського походження. Вплив болгарсько-балканських художніх шкіл в українському різьбярстві великокнязівських часів ще раз підкреслює давно відому істину про наші колишні щільні звязки з культурними центрами Балканського півострова. Слова Святославові: «хачю жити в Переяслові на Дунаю, яко ту есть середа землі моєй"... дають уявлення про наші стосунки до цих земель не лише в X столітті".

Коли до такого висновку приходить М.Макаренко, досліджуючи саму орнаментальну скульптуру старокнязівської доби, то цей висновок мусить ще більше зміцнити, коли ми звернемося від орнаментальної скульптури до фігуральної. На жаль, фігуральної скульптури збереглося порівнюючи дуже мало, тільки у Києві у вигляді знову таки різьблених плит, що знайшлися біля церков Михайлівського монастиря, Печерської Лаври та хіба ще уламки знайдені між руїнами

церкви св.Ірини, або з інших місць старого київського міста, про які зрештою тяжко щось сказати. Але дві плити з двома верхівими їздцями на кожній, що збереглися в Михайлівському манастирі, та дві плити з Печерської лаври збереглися досить добре. На жаль, тільки вони досі мало досліджені, а плити з Печерської лаври фотографічно навіть неопубліковані. Дещо докладніше досліджені і ширше з опублікованих по різних виданнях фотографії відомі рельєфи Михайлівського манастиря. Це дві плити з червоного шиферу і на кожній представлено по два озброєні вершники, що їдуть один на зустріч другому. Техніка різьби цих рельєфів та сама, що й техніка різьби орнаментальних плит Софійського собору, себто тло видовбане, а "плескувата поверхня рельєфа з глибокими врізами контур замість повільного заокруглення, перпендикулярна реброві рельєфного вображення, що в сумі справляє враження різьби з дошки", як описує ці рельєфи останній їх дослідник, московський професор О.Некрасов. Він звернув увагу на те, що на кожному рельєфі представлено по два їздці, озброєні і з списами, з плащами, що розвиваються по вітру у них за плечима і з нимбами навколо голови. Це останнє, здається, свідчить, що представлені всяки зображують святих, хоч професор Некрасов припускає, що це можуть бути й київські князі. Але професор Некрасов звернув увагу на те, що на кожному рельєфі один їздець їде на коні, що виступає поволі, так що одна нога стоїть, а друга підійнята, а на зустріч йому скаче другий їздець в галоп і обидві передні ноги коня підійняті разом рівнобіжно. Із цього О.Некрасов робить досить далекосяглий висновок, що прообраз першого можна шукати в старому елінському мистецтві, тоді як галопуючих коней ні грецьке ні римське мистецтво ніби то не знало, і прообразів для них О.Некрасов через те шукає на сході в памятниках іранського мистецтва. Але О.Некрасов зробив ту помилку, що, оглядаючись за памятниками старого грецького мистецтва, обмежився виключно памятниками Атен і мистецтва від Атен залежного грецького і пізніше римського. Тим часом він не доглядів, що на півночі Греції, якраз у Трації звичайною і розповсюдженою була, як це показав відомий болгарський дослідник, професор Софійського університету Богдан Філов, композиція, що так і називалася „Трацийський їздець", який так само їздець скаче на коні в галоп, передні ноги коня підійняті разом високо і рівнобіжно між собою і так само плащ розвівається за плечима. Отже немає потреби ускладняти справи шуканням східних мотивів і обєднувати їх з елінськими, бо і другий мотив так само добре пояснюється з грецьких традицій як і перший, тільки треба звертатися не до Атен, а до Трації, себто до землі, що входила в склад болгарського царства. Так само не має потреби робити натяжку і припускати в особах представлених з нимбами портрети київських князів, бо знову таки в болгарській іконографії постійно, коли представляють двох святих воїнів, то це бувають св.Юрко і св.Дмитро Солунський, місцевий болгарський /македоноський/ святий. На другому рельєфі можна теж простіше бачити святих воїнів, правдоподібно Федора Страталата та Федора Тирона, ніж київських князів, що з нимбами навколо голови, як святі, не зображувалися.

Отже, коли змагт пари рельєфів Михайлівського манастиря нас приводить до джерел знову таки болгарських, то ще з більшим переконанням теж саме мусимо сконстатувати щодо другої пари рельєфів з печерської лаври. Ці рельєфи представляють, як кажуть дослідники - один царя, що їде в колесниці, другий - Самсона, що розриває пащу лева. Ці два рельєфи зосталися не досліджені досі, навіть фо-

тографій з них не опубліковано, а тільки контурний рисунок. Тим часом академік М.Петров, оглядаючи уважно ці рельєфи, зауважив, що колесницю царя везе пара не левів, а пантер. М.Петров із цього спостереження не зробив ніякого висновку, а висновок тим часом сам собою напрошується. Діло в тому, що в старому елінському мистецтві тільки одна особа представлялася на колесниці запряженій пантерами, - це бог Діоніс. Але коли на одному із рельєфів представлений бог Діоніс, то за правилами елінської іконографії зразу треба оглядатися за другою особою так званого Діонісового круга, що завжди зображувався в парі з Діонісом, іноді навіть в тій самій колесниці, це найближча особа до Діоніса був бог Геракл. І розуміється, коли на одному рельєфі представлено Діоніса, то на паристому до нього мусить бути Геракл, якого ми в дійсності і бачимо в виконанні одного з своїх подвигів, власне забиттю Немейського лева. Очевидно це помилка була називати особу другого рельєфа Сампсоном, а не Гераклом, хоч композиція представлення і того і другого героя, що розривав лева, є та сама. Але коли в лаврських рельєфах ми маємо зображення з Діонісового циклю, то це знову нас приводить до Трактійського терену, бо Діоніс був локальним богом Тракії, в Тракії спеціяльно культивувався тип Діоніса, і у Тракії десь знаходився і центр Діонісового культу, місто Діонісополіс. Таким чином і ці два рельєфи приводять нас до реміністценцій старого мистецтва на території болгарського царства.

Таким чином огляд скульптури як орнаментальної, так і фігуральної з першої доби візантійського романського стилю на Україні, з часів до кінця XII століття, свідчать про те, що українська скульптура прийшла тоді на Україну з Болгарії і очевидно болгарські її впливи давали себе відчувати увесь час, хіба лиш подекуди на них наслоювалися романські впливи заходу.

Рішучу перемогу західніх романських впливів в українській скульптурі приходиться сконстатувати в другім періоді цього стилю, в часі XII-XIV століть. Це був час занепаду Наддніпрянщини, час, коли головне життя українського народу пульсувало на північно-західній частині української території в князівствах Галицько-Волинських і місцевостях Бельзької землі. Тут в цей час образувалися центри такі як Галич, Володимир, Холм, потім Львів і памятки українського мистецтва того часу треба шукати головне по цих містах. На жаль, цих памяток скульптури від того смутного і неспокійного часу зосталося дуже не багато, але оскільки осталося, то вони свідчать, як і памятки архітектури, про те, що українське мистецтво в той час остаточно романізувалося і для цих памяток треба шукати аналогій в романському мистецтві західньої Европи. Тут передовсім характерною памяткою являються скульптурні оздоби пишного романського порталу церкви св.Пантелеймона в Галичу; портал оточений цілою анфіладою пілястрів та колонок /колонки іноді в спосіб звичайний в романському мистецтві повязані посередині між собою парами/, а вгорі по капітелях колонок і пілястрів пробігає характерний романський фриз із аконтового листя. На жаль, нічого не зосталося крім блискучого опису в літопис від пишної скульптурної декорації собору в Холмі, але, судячи по описові, це була типова різьба романського стилю з ружнокольорових марморів, різьба багата і в орнаментальні і фігуральні сюжети, автором якої був мабуть славний на свої часи, як літописець його називає „великий хитрець" на ймення Овдій. Це перше імя майстра скульптури, найстаршого скульптора, якого знає історія українського мистецтва.

Відливаної скульптури, себто скульптури з металю від доби візантійсько-романської зосталося чимало, але це все здебільшого дрібні речі: маленькі натільні іконки, хрестики звичайні або енколпіони /себто такі, що розкривалися, та в середині були вкриті різно скульптурами/; іноді були також або прості, або складні, так що могли закриватися і на кожній сторінці мали святі зображення. Що ті хрести та іконки були не тільки привозні, але й місцевої роботи, видно з того, що не рідко, особливо на хрестах, зустрічаються зображення місцевих святих, не визнаних на чужині, отже і в зображеннях на хрестах, як би ті хрести відливалися на чужині, цих святих ми б не бачили.

Ще з дрібних металевих скульптур того часу збереглося чимало медальйонів і особливо монет із скульптурними зображеннями Київських князів. Монети були вже не відливані, а карбовані /чекан/ і уявляють перші спроби свого роду скульптурних портретів. Монети мають і відповідні написи. На червонцях князя Володимира Великого ми читаємо: „Се Володимер на столі, а се єго злато". На одній стороні монети представлений Володимир у короні на престолі з хрестом, як берлом, а з другого боку монети часто буває представлений той знак, що під назвою „Тризуба" прийнятий як герб української держави. Можна думати, що уже в часах Володимира Великого, як і пізніше, це був знак українсько-руської держави, а значіння цього старовинного знаку вже і тоді не знали.

II. УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ГОТИЦЬКОГО СТИЛЮ.

Мистецтво ґотики принесли на Україну німецькі майстрі з північно-східної Німеччини. Можливо, що був і другий шлях з південного заходу через Угорщину, але цим шляхом здається мистецькі впливи обмежилися Закарпаттям. В кожнім разі в Західній і Північно-Західній Україні ґотицьке мистецтво прийнялося в формах цегельної ґотики північно-західньої Німеччини десь ще правдоподібно в XIУ столітті. Ґотицьке мистецтво розлилося по Україні й трималося тут на протязі ХУ, ХУІ століть, а в глухіших містах провінції ще воно жило й у ХУІІ столітті, а Данило Щербанівський в своїй спеціяльній розвідці довів, що в орнаментальній церковній структурі форми ґотики міцно трималися ще і в ХУІІІ столітті. Це мистецтво ґотицького стилю не лишило на Україні таких величавих монументів, як в Західній Европі, але в скромних формах творчости воно пустило на Україні глибоке коріння, лишило по собі глибокі сліди і пережило слідуючі, що по ним приходили мистецькі стилі, відійшовши з центрів до провінціяльних закутків. В часах ґотики найбільше українське життя зосереджувалося в північно-західній Україні, і в ХУ-ХУІ століттях там найбільше розвивався процес мистецької творчости, бо і Наддніпрянщина переживала дуже тяжкі потрясення, для Києва цей час був добою найбільшого лихоліття; але і в Києві в ХУ столітті в часах князювання князів Олелькковичів, все таки спостерігається певне оживлення мистецької продукції. Власне князь Семен Олелькович відновив "на старом основании" церкву Печерської лаври і справив новий образ, чи краще сказати кілько образів, виконаних скульптурним рельєфом, трое яких збереглося до наших часів, замуровані в стіну лаврської дзвінниці. Образи представляють: Діву Марію так звану „оранту" себто в позі моління з підійнятими молитовно вгору руками.

Така сама композиція Діви Марії дійшла до нас в мозаїці Софійського собору, але пропорції Богоматері зовсім інші, ніж в мозаїці. В структурі XУ століття, згідно з вимогами ґотицького стилю, всі пропорції тіла дуже витягнуті, руки і ноги, навпаки, дуже маленькі, а голова більша, але, головне, округла, з розвиненою черепною частиною, як округла велика куля. Це все характерні риси скульптури ґотицького стилю. Постаті святих Антонія та Феодосія печерських на двох так само скульптурних образах по боках Діви Марії мають ті самі стилеві відзнаки.

На кінець середніх віків схоластична наука, що культивувалась тоді в Європі, осягла, перед занепадом свого найбільшого розвою; під вплив розвиненої схоластики підпала також і мистецька творчість, і в цім часі в мистецтві з'являються глибоко задумані і величаво розвинені композиції, перейняті іноді премудростями схоластичної символіки. До таких композицій належить скульптурна різьблена ікона Софії премудрости Божої, що дійшла до наших часів в двох копіях з XУ століття */. Оригінал цих ікон мабуть був Київського походження. Композиція ікони складається з семи менших, двох більших округлих медальйонів, зображення церкви, евхаристії тощо. Докладне розшифрування складної символіки цієї ікони дається не так легко.

Крім різьби в каменю та дерева, в ґотицьку добу далі розвивалося на Україні мистецтво лиярництва чи конвісарства, себто скульптури з металю, одливачі якого творили іноді і монументальні твори. Найчастіше це були, правда, дзвони та гармати, іноді вкриті артистичним скульптурним орнаментом. В XIУ і XУ століттях головним центром лиярництва на Україні було місто Львів, але як майстрі конвісарського кунштy з більшому числі збиралися тут німці і як видно це мистецтво перебрали до своїх рук. Старшою памяткою цего мистецтва у Львові є знаменитий дзвін св.Юра, відлитий „при князи Димитрії игуменом Евфимьем" 1341 року. Цей дзвін має згорі дві пасми скромного, але з артистичним смаком вилженого скульптурного орнаменту **/. У львівських актах з 1382 року згадується про якогось одливача дзвонів Миколу Nicol fusor campanorum , а в XУ столітті згадок про відливачів дзвонів та гармат значно більше: згадують їх акти з титулом здебільшого pixidarius або kannaengiesser . Ці майстрі, крім одливання дзвонів та гармат, відливали також декоративні скульптури та виконували обов'язки майстрів біля міського годинника. В історичному музею міста Львова переховується ґотицька бронзова гаківниця, відлита у Львові в кінці XIУ або на початку XУ століття. Найкраща памятка бронзової ґотицької окульптури у Львові - це дракон, одлитий вже на початку XУI століття, що переховується у промисловому музею. Це частина групи св.Юра, що побиває дракона, але статую Юрія в XУII столітті було замінено іншою барокового складу, тоді як дракон ще вповні є твором ґотицької уяви і нагадує тих химер, яких так багато було розміщено на заході по великих ґотицьких соборах.

---

*/ Репродукція в книзі М.Голубця: Начерк історії українського мистецтва. Львів 1922. Стор.143.

**/ Знимок з цього дзвону умiщено у Грушевського в Ілюстрованій історії України на стор. 143.

ІІІ. РЕНЕСАНС.

Мистецтво ренесансу занесли на Україну майстри - італійці з північної Італії з берегів північно-італійських озер та з італійських кантонів Швайцарії. На березі Луганського озера Lago di Lugano є мале містечко Кампіоне, яке в ХІУ-ХУ століттях постачає майстрів для цілої північної Італії і головних її міст, як Мілан та Венеція. Ці maestri Campionesiвибудували в Мілані знаменитий мармуровий міланський собор, де чимало соборів та памятників по тяних містах північної Італії, у ХУІ столітті, під назвоюLombardi працювали у Венеції і мандрували далі на схід до Далмації, Угорщини і в ХУІ столітті у великому числі прибули на Україну. Мандрували ще далі на північний схід аж до Москви, де вивели найстарші частини московського Кремля. У ХУІ столітті їх дуже багато було у Львові і вони принесли на Україну ренесансового будівництва та скульптури. Але ренесансове мистецтво не витіснило зповні старого мистецтва ґотицького, що вже мало за собою на Україні принаймні двохсотлітню традицію. Правда, з більших центрів, як Львів, мистецтво ренесансу витіснило поступово ґотику, але в провінції ґотика трималася ще не тільки ціле ХУІ століття, але і добру половину ХУІІ століття. Вже після ренесансу принесли італійці на Україну стиль барокко, а ґотика все ще доживала свого віку, так що подекуди стиль барокко безпосередньо приходив на ґотику. Тому відносно деяких памяток ХУІІ століття можуть бути вагання, чи їх визначити як памятники мистецтва ґотицького чи барокового, як наприклад церква Пятниць у Львові або церква у Сутковцях на Поділлю.

Час ренесансу на Україні порівнюючи не довший,- десь друга половина ХУІ століття та початок ХУІІ,- але і за цей час встигли вивести на Україні прекрасні памятки архітектури і оздобити їх дуже рясною орнаментальною ренесансовою різьбою. Разом з життєрадісним ренесансовим орнаментом італійські майстри принесли на Україну й тип італійських скульптурних надгробків, теж досить життєрадісних, а в кожнім разі позбавлених елеґійного суму і трагічного сприймання смерти. Цей тип італійських, властиво флорентійських надгробків складається із саркофага, вставленого в простокутну виїмку в стіні; на саркофазі покладено постать покійного, що зображує швидче сон людини, ніж її смерть; навколо життєрадісний ренесансовий орнамент із дітей, що тримають китиці квітів, зелені, овочів, вази з пишними букетами тощо. Цей тип памятника завжди виведений при стіні і навіть удвинутий до стінної виїмки.

Найбагатший надгробок цього типу на Україні, це у Київській Печерській лаврі надгробок князя Константина Острозького 1534 року. Від первісного памятника уцілів тільки саркофаг з чорного мармуру, поставлений на трьох білих левах і з білою постаттю князя Константина Острозького з позолоченій короні на голові і з великим золоченим ланцюгом, одягненим поверх панциря. Постать князя лежить на саркофазі з подушкою під головою, наче спить, спершись на лікоть правої руки і з відбитим берлом у лівій; обидві ноги трохи зігнуто ж/. Цілу постать заковано в сталеву броню. Дуже пишні надгробки того ж складу було випрацювано в Бережанах для членів дому Сенявських, в тому числі особливо пишний подвійний надгробок Миколи та Яреми Синявських. Майстром цього памятника був мабуть

ж/Знимок з цього надгробку у Грушевського в Ілюстрованій Історії України на стор. 178 і у М.Голубця в начерку історії українського мистецтва на стор. 239.

майстер Гейнрих Горст нїмецького походження; другу пізнїшу серію бережанських памятників працював Jan Phistersculptor civis Brzezanensis. Львівський майстер Савастян Чесек у 1572 роцї виконав того ж типу памятник Катерини Рамултової в Дрогобичу. Чотирокутна виїмка в стїнї обрамована з боків орнаментованими пілястрами з тонїйськими капітелями, вгорї сильно розвинений карниз, на якому вмїщено картуш, а зверху хрест. В центрї на похилім вїку саркофагу представлено так само лежачу постать Рамултової, що наче спить, обпершися на лїкоть правої руки; нижню частину памятника зруйновано.

У 1892 роцї в Сяноку знайдено дуже гарний фраґмент мабуть подїбного ж надгробку: це плита, що очевидно робила центральну частину памятника, а на цїй плитї представлено заковану в броню постать якогось гетьмана з непокритою головою і з шоломом, окремо вистченим в ногах у покїйника. Що вона представляє гетьмана - видно з того, що в правій руцї у покїйного булава, тодї як лївою вїн підпірає голову; поверх панциря, так само як у Острожського, пишний золотий ланцюжок двічї обхоплює шию і звисає до пояса. Робота скульптурна дуже добра, особливо гарно опрацьовано голову покїйного, обрамовану вусами та бородою з розчїсаним на два боки волоссям; на обличчю майстерно віддано и вираз легкого сну, гетьман нїби спить, нїби мрїйливо в півснї про щось марить, заплющивши очі. В літературї висловлено здогад, що це памятник Себастияна Любомирського, що вмер 1558 року.

В тому ж складї замовляли собї домовини багатші українськї магнати, епископи, церковні та світськї достойники. Особливо пишну серію таких надгробків було випрацьовано в замковій каплицї Сенявських у Бережанах. Цей тип з Італії занесли на Україну італійськї майстрї, але в кінцї ХУІ та на початку ХУІІ ст.ст. в тому самому характерї виводили надгробки й місцевї майстрї та нїмцї, що в більшому числї знову почали зявлятися на Україні.

Особливо великий вплив зробили італійцї на українську скульптуру орнаментальну. У Флоренції в ХУІ ст. пишний і елеґантний колись орнамент під впливом Мікель Анджело із скульптурної творчости видалили і стали кохатися в величавих статуях серед холодних мармурових просторів. Північні ж італійськї майстрї спротивилися впливові Мікель Анджелло і навпаки розвинули в ХУІ столїттю особливу надзвичайну рясність скульптурної орнаментації. Мілянський собор, Павійська Чертога, Палац дожів у Венеції і багато інших будівель північної Італії й досі пишаються казковим багацтвом ренесансового орнаменту. Цю ж любов до орнаменту північно-італійськї майстрї занесли і на Україну і тут залишили чимало памяток орнаментацїйних оздоб. З часом багато погинуло їхніх будівель, але і досі у Львові, Замостю, Язлавцї й інших містах Західньої України збереглося чимало будівель, рясно оздоблених ренесансовим орнаментом італійського походження. Пізнище, в ХУІІ-ХУІІІ ст. ця пристрасть до скульптурного орнаменту розлилася і по Наддніпрянщині у вигляді оздоб церков, іконостасів, вівтарів, свїцьких будинків, стала характерною для козацького барокко.

В ХУІ столїттї італійськї майстрї у Львові пишним декорацїйним скульптурним орнаментом оздобили виведені ними будинки львівських патрициїв на Ринку та на прилеглих вулицях, деякі костели й церкви, як каплицю Боїмів або Камянїнів коло католицької катедри у Львові, або православну тодї каплицю біля волоської церкви. Саму волоську церкву, виведену італійськими майстрами, обведено вгорї орнаментальним карнизом клясичного складу: цей карниз складається, як в старовинній Греції, із тригліфів та метопів /квадратових плит, вставлених

між тригліфами/ і кожну метопу оздоблено фігурною або орнаментальною скульптурою; тут на метопах бачимо вгоцену благовіщення та інші евангельські події, а то і просто розети або й українські семиконечні ставропігіянські хрести. По деяких будинках уціліли оздоби, тільки частинно, навколо вікон або одвірків, іноді на вулицю, іноді у дворі, іноді спеціяльного призначення оздоби, як наприклад прекрасно виконані символи винарні у вигляді голови лева з гроном винограду у пащі у дворі дому ч.4 по Руській вулиці, де очевидно містилася тоді винарня. Ці ж італійські майстрі занесли один рослинно декоративний скульптурний мотив, що особливо став улюблений на Україні,- це виноградна лоза з гронами обвинена навколо колони; цей мотив зберігся на колоні „Чорного дому" в Ринку, і на півколонах по боках порталу каплиці коло Братської церкви; в пізніших століттях українські майстрі особливо облюбовали цей мотив та вживали на різблених колонах іконостасів і взагалі в деревляній різьбі.

Лекція двадцята.

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА
/Закінчення/

ІУХУЛЬАВАНСЬКО.

Мистецтво Барокко, так само як і ренесанс, було занесено на Україну безпосередньо із Італії, батьківщини цього стилю; там перші джерела для нього відкрив в своїй творчості великий Мікель Анджело Буонаротті, а геніяльний вияв його у Римі дійшов до своєї повноти і величавости в скульптурних та архітектурних творах Лоренцо Берніні. Берніні в архітектурі та скульптурі все одно, що Рубенс у малярстві або Шекспір в театрі - це великі світові генії і найвищі точки осягнень мистецтва барокко. Батьківщиною цього стилю був Рим, де його підхопили і використали дуже влучно для своїх інтересів єзуїти; для єзуїтів працювали часто вельми талановиті учні і послідовники Берніні; чимало майстрів мистецтва бароккового стилю було і між самими патерами членами єзуїтського ордену. Ці отці єзуїти занесли барокко і на Україну. Здається чи не головну ролю в популяризації бароккового мистецтва на Україні треба признати майстрові-архітектові, єзуїтові Джакомо /Яків/ Бріяно /1586-1649/,що був присланий на Україну із Риму спеціяльно як вправний архітект; він завідував єзуїтським будівництвом у Львові, Перемишлі та Сандомирі. Хоч можливо що ще раніше від цього майстра-єзуїта у Києві вже в барокковому складі працював Себастіяно Браччі, що зрештою і зовсім осів у Києві, але слідів його мистецької праці не збереглося. Можливо, що італійські майстрі прибували тоді на Україну не тільки з заходу через німецькі землі, але також і з півдня, через венуезькі колонії. В кожнім разі в Україні мистецтво барокко роздвоїлося: в Західній Україні /Підляшшя, Галичина, Волинь, Поділля/ воно зберегло форми єзуїтського барокко, що зосталося ближчим до свого першого джерела в Центральній та Східній Україні /Слобожанщина та Чорноморя/ воно сильно модифікувалося і приняло зовсім оригінальне забарвлення так званого козацького барокко. Ріжниця між цими двома галузями в основі одного стилю особливо яскраво ви-

являється в архітектурі, меньше в скульптурі, хоч добре помітна в скульптурі декоративний найменше її знати в малярстві.

Той дух пориву, неспокою, що такий характерний для мистецтва барокко, в скульптурі найперше дав себе знати в надгробках, в мавзолеях, поставлених над покійниками по церквах та каплицях. В той час як ще в добу ренесансу покійників на мавзолеях представляли спокійно лежачими, з головою обпертою на руку ніби у сні, тепер в добі барокко покійників ніби пробудили зі сну і частіше предотавляють стоячими або в цілий зріст, або обтятими більш чи менш незручно і вставленими в ніші. Відомий памятник Адама Кисіля уявляє пишну і багато удекоровану нішу, виведену в церкві села Нискиничі на Волині. В ніші поставлено прямовісно постать покійного досить незручно втяту по колїна. Кисіль представлений з великою бородою /назмальованому портреті Кисіль представлений тільки з вусами і голеною бородою, що напевно більше відповідає дійсності, хіба що відпустив бороду перед смертю/ з непокритою головою і весь закований в броню; навіть на руках тяжкі крицеві рукавиці. Досить пишний орнамент навколо ніші тягнеться високо вгору, майже до церковної бані, а, спускаючися вниз, додолу не доходить, так що зостаєтьоя враження, що цілий великий монумент ні на чому не стоїть ж/. Нелогічність досить характерна для доби барокко. Так само стоїть і постать Станіслава Жовківського висічена на плиті рельєфом. Цілий памятник не зберігся; до нашого часу уцілїла тільки ця одна плита, що тепер вмурована в стіну церкви в середині католицької катедри у Львові. Постать представлена так само закутою в крицеву броню, як і постать Кисіля, так само непокрита голова з великою бородою; у Жовківського до поясу привязаний великий меч, а панцирь лежить долї біля ніг; з другого боку так само біля ніг герб роду покійного, а зовсім внизу під ногами звичайна епітафія. Робота, хоч мало делікатна в памятнику Кисіля, в памятнику Жовківського ще менш артистична, так що постаті на памятниках барокових не можуть рівнятися до досконалїше опрацьованих постатей на мавзолеях ренесансових. В дуже пишно удекорованій каплиці Кампіянів в середині, що просто вражає розкішшю матеріялу рїжнокольорових марморів та іншого піздорогоцінного каменю, поставлено мавзолей членів роду Кампіянів. Головний надгробок Павла та Мартина Кампіянів поділений трьома пілястрами на два великих поля; центральну і головну частину кожного з яких займають великі епітафії, а над епітафіями в півкруглих тимпанах вставлено погруддя покійних. Над ними мармурові медальони з евангелистами, а по боках цих медальонів вмїщено постаті чотирьох учителїв церкви. Цікаво, що праця цих рельєфів і в медальонах з евангелистами і в рельєфах учителїв церкви далеко вибагливіша і навіть артистичніша, ніж в бюстах самих покійників. Але згідно з традиціями пишного барокко видно, що більше уваги звернено на дорогий рїжнобарвний матеріял та на інкрустації орнаментів, ніж на артистичність скульптурної праці.

Ще характерніше для доби барокко надгробок в каплиці Боїмів у Львові, поставлений для Юрія Боїма з дружиною і цілої його родини. В центрі надгробку умїщено скульптурну групу Пієта /мадона з тілом сина на колїнах/, а по боках схилені на колїна постаті Юрія та його дружини. На самім верху надгробка ціла стояча постать бла-

ж/ Знимок з цього надгробку вмїщений у Грушевського в Ілюстрованій Історії України на стор.311 й у М.Голубця в Начерку історії українського мистецтва на стор.241.

гословлячого Христа, а нижче в кілька ярусів поставлені навколішки діти та унуки Юрія Боїма. Можна сказати, цілий ряд Боїмів з півтора десятка осіб вміщено в одному монументі і всі в повних постатях. Майстром-автором цього монументу був Ганул Пфістер /1573-1645/ родом з Бреслава, який не пізніше 1612 року настало переїхав надУкраїну, оженився у Львові, хоч спочатку працював у Бережанах надмавзолеями родини Сенявських. Переїхавши до Львова, він і далі писався „Soulptor civis Brzežanensis". Це був один з талановитіших на Україні скульпторів доби бароко. Головні його праці, це так звана друга серія мавзолеїв Сенявських в Бережанах, потім мавзолей Януша та Сузани Острозьких у Тарнові 1621 р. та надгробки і скульптурні вівтарі у Львові.

Побіч Пфістера, а, можливо, ще й дещо раніше від нього працював у Львові скульптор Якив Трівалій, що робив надгробок у Кросному, на якому підписав своє ім'я, називаючи себе львов'янином. Мабуть він брав участь, як не був головним автором скульптур каплиці Боїмів. Ця каплиця з фасаду вся до пересічення вкрита скульптурами в два яруси, поділені сильним карнизом. В нижньому ярусі подільному шістьма різьбленими та орнаментованими колонами, крім скульптурно оздоблених вікон та дверей, ще вміщено дві ніші з постатями святих, а в верхньому ярусі ще більше пересічення скульптурами-статуями, рельєфами, орнаментами та архітектурно скульптурними деталями. Не меньше рясно, ніж зовні, вкрито скульптурними оздобами каплицю Боїмів і в середині. Ціла баня що покриває каплицю, поділена на квадрати і в кожному вміщено погруддя святого, або янгола; вівтар складається із цілої серії великих та менших образів, виконаних рельєфами і поділених різьбленими та рельєфно орнаментованими архітектурними деталями - колонами, пілястрами, архітравами, арками тощо. Це все так переобтяжено скульптурами, що між ними вище поданий надгробок роботи Пфістера видається навіть досить скромним.

Тоді у Львові увійшло до вжитку загальне бажання оздоблювати церкви вівтарями, зробленими скульпторами, так що і замість малюваних ікон, між пишною скульптурною орнаментикою, вставляється скульптурні чи рельєфні ікони. Із таких вівтарів зберігся зложених з фрагментів скульптурний вівтар роботи Бна Білого; що багатший скульптурний вівтар покриває три стіни абсиди костелу Марії Магдалини з 1615 року, а ще один, так званий „Запалинський" цебто фундації львівських патриціїв Запалів, в сакристії католицької катедри. В центрі має розп'яття з доброю постатю фундатора на передньому пляні. Вівтар оточують по боках дві масивні колони, на постаментах яких вміщено маски левів, дуже енергійно ліплені і досконало опрацьовані.

Крім скульпторів, різьбярів каменю, працювали в Західній Україні також скульптори - конвисарі або людвисарі. Так називалися відливачі з металю. Головним центром цього ремесла і мистецтва в добу бароко в Україні зоставався Львів. Одною з більше відомих львівських майстерень була майстерня родини Франковичів, що майже ціле XVII століття переходила від одного члена родини до другого. Франковичі одливали в своїй майстерні найбільше дзвони та гармати, іноді з дуже вибагливими та артистичними орнаментами, але виготовляли також і самостійні металеві скульптури. Основоположник Юрій Франк, або його син Каспер Франкович були авторами доброї статуї крилатого закованого в броню архістратига Михаїла, що побиває списом дракона /про якого мова була вище/. В кінці XVII століття май-

стерня Франковича перейшла до Юрія Лотринга. З того часу у львівському промисловому музею зберігалася артистично виконана праця, що представляє дельфіна з гербом міста Львова - цебто з левом в брамі. Остання артистична праця львівського людзисарства відома досі, це сім апостолів, що зберігалися в тому ж промисловому музею з 1740 року. Після цього артистичних праць львівського людзисарства чи конвисарства здається не появлялося і традиція цього старого львівського мистецтва здається увірвалася.

На східній чи в центральній Україні, де скульптура придбала великого значення , як декорація, головним чином, пишної архітектури козацького барокко, відрізняється більше матеріялом скульптури ніж стилем виконання. Коли в Західній Україні скульптори-різьбярі працювали головно в камені, майстрі козацького барокко різали переважно з дерева. Різали цілі постаті і рельєфи, іноді складні композиції. В музею харківського університету перед війною зберігалася ікона, різьблена високим рельєфом, що представляла розп'яття, сцени страстей, інші алегоричні персонажі і 12 апостолів вряд, і с все це досить свіжої і артистичної праці. Із дерева різали виносні хрести із рельєфно різаним розп'яттям та іншими сценами, але це більше відноситься до дрібної скульптури, що суміжує із снідерством. Ще більше, ніж фігуральна скульптура, в Центральній та Східній Україні розвинулась деревляна різьба орнаментальна: обрамлення ікон, вівтарі і навіть цілі іконостаси. Якраз в добу барокко іконостаси, що раніше в церквах були не високі, розвинулися в цілу багатоярусну стінку, що перегороджувала церкву, підіймаючися вгору аж до висоти найвищої церковної бані. Барокові багатоярусні іконостаси уявляли собою іноді густо різьбляні високі стіни, що складалися з колон, арок, архітравів, що разом з тим служили обрамованням ікон, але при тому пишалися іноді тонкою вибагливою різьбою. До революції уцілів розкішно різьблений іконостас в одному з бічних притворів Софійського собору в Києві з 1689 року. Самі іконостаси в добу барокко стали незвичайно вибагливими й фантастичними. Поділи на ряди чи

Поділи на ряди чи яруси ікон опатною різьбою часто переводилися не рівними поземними лініями, але зиґзагуватими, що підіймалися то опускались і виступали вперед та відступали взад, так що і сам іконостас одними частинами виступав на церкву, другими відступав в глибину до вівтаря. Різьба іконостасів часто бувала позолочена і справляла враження тонкої і вибагливої мистецької праці. Київські снідери також осягали великої артистичної умілости в срібних виробах риз для ікон, оправ на євангеліях, в цілих плащаницях, як напр. славна плащаниця подарована Мазепою в Єрусалим, потім у виробах церковного начиння - виносних хрестів, паникадил, чаш, дарохранильниць тощо. Ліплена скульптура найбільше розвинулася в працях із стуко і пишно оздоблювала як церкви доби козацького барокко, так і світські палати. Особливо на церквах оздоби, хоч розміщалися довкола одвірків, вікон, карнизів, але в своїй пишності розвивалися так, що вкривали іноді і цілі стіни від вікна до вікна, не лишаючи на цілій стіні іноді живого місця, не вкритого скульптурним орнаментом. Мотиви цих декоративних орнаментів були здебільшого комбіновані із везерунків геометричних, рослинних, тваринних, а іноді і людських голов, а найчастіше янгольських крилатих голівок, або і цілих крилатих амурів. Такими скульптурами особливо рясно вкриті церкви Мазепиної будівлі як на провінції, так і у Києві, як церква Миколи Великого біля Лаври та інш. Ті мотиви

скульптурної орнаментації, що з доби ренесансу італійські майстри занесли до Львова, як, наприклад, обвивання колон виноградною лозою, або гирляндами рослин підтримуваними янголятами, чи декорація площин акантовим листом, все це розійшлося по всій Україні в XVII столітті і стало працею українських майстрів, ще рясніше, ще багатше, і ще вибагливіше. Над порталами церкви Великого Миколи у Києві коло Лаври янголи тримають корони, а колони по боках вкриті гірляндами, або обвинені виноградною лозою, а ще опатніша Братська церква на Подолі має тіж самі мотиви, а між них входить характерний український мотив скульптурно представлених українських рушників, ніби розпятих над дверима порталів, при чому ці рушники підтримуються янгельськими голівнами.

Комбінація західно-европейського орнаменту удосконаленого і збогаченого місцевими мотивами вкриває не тільки церкви, але й світські палати, як так званий дім Мазепи у Чернігові, митрополичу палату у Києві, тимпани на фронтоні манастирських службових будівель у Лаврі. Декоративна орнаментальна скульптура дуже пишно розвинулася на Україні в часах барокко, і силою енерції трималася й далі, розвивалася ще на протязі майже цілого XVIII століття, коли тяжкий і пишний барокко відступив перед новим легким та галантним стилем цього галантного віку.

У. РОКОКО.

Постійна напруженість, пишність, гін за величавістю та імпозантністю, зусилля до титанічности та велитенських виявів мусіли стомити суспільство і викликати реакцію. І справді, реакція прийшла у XVIII столітті і виявилася у мистецтві може не стільки новими формами, скільки більш новими, протилежними до духу барокко устремліннями. Після стремлінь до пишности і тяжкої величавости прийшло стремління до простоти і легкої галантности. Тяжкі перуки наче з левовою гривою, що носили люди в добу барокко, заступили легкі білі цудровані перуки, тяжкі брокати придворного одягу заступили легкі гедвабні камзоли, паради в пишних залях королівських та магнатських палат заступили галантні забави в парках на свіжому повітрі. Важка гератична симетрія, що була правилом бароккової декорації, уступила місце шуканню умисного порушення симетрії, і тому любимою деталлю декоративної орнаментики стала річ, що по самій природі не може бути симетричною - саме ракушка rocaille і ця ракушка, відповідно вистилізувана, стала необхідною частиною майже кожної декоративної композиції і, як найхарактерніша деталь, дала назву цілому мистецькому стилю; від цієї rocaille все мистецтво середини XVIII століття дістало назву мистецького стилю рококо. Хоч це стиль більше декоративний, але він переняв всі вияви творчости, проте розмах барокко був такий міцний, що традиції його не ущухали, а подекуди переважали всю добу рококо. Особливо в архітектурі постійно будівництво XVIII століття продовжують називати іменем барокко, або в тій самій добі відрізняють течію барокко від течії рококо. Це не зовсім правильно, але в скульптурі та малярстві, як галузях мистецтва більше декоративного що іноді спеціяльно служать завданням декоративности, мистецтво стилю рококо виявляється повніше і маркантніше.

Оскільки стиль рококо безпосередньо виходить із барокко, як

реакція на деякі його устремління, то традиції барокко і головне його великанський розгін зостаються здебільшого мгродатними для стилю рококо. Те ж роздвоєння, що намічалося з доби барокко між мистецтвом Західної України, з одного боку, і мистецтвом Центральної та Східної України, з другого, зберігають свою силу. Мистецтво рококо в Західній Україні продовжує розвивати засади єзуїтського барокко, а в Центральній та Східній Україні засади козацького барокко. А оскільки самі засади мистецтва були дещо інакші, то в своєму розвої вони ще більше розійшлися і різниця стала маркантніша. Але тенденція розвою в дусі рококо і тут і там зоставалася та сама і до певної міри ту різницю згладжувала.

В Західній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба в каменю, а виробництво скульптур металевих ніби ущухло; в Центральній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба із дерева, дуже розвинулося сницерство, що часами підіймалося до великих творів металевої скульптури, а також розвинулася далі ліплена скульптура із стукко як декорація тогочасних будівель.

В Західній Україні в добу рококко розвинулася особлива практь наповнювати церкви та костели статуями святих та цілими групами, а також цілими рядами камінних статуй та скульптурно декоративних витворів оточували церкви та костели і палати на зовні. Старої доби рококо не мають вже величавости статуй доби бароко, але в них часто більше експресії, заводи багато руху, вони так само неспокійні, іноді цей рух і неспокій в слабших творах переходить в певну зманерізованість і неприємну претенціозність. Але в кращих творах вони справляють враження акцептованою рухливістю і темпераментним поривом. До кращих творів скульптури рококо у Львові треба віднести численні ряди скульптур в костелі Домініканському і споріднені з ним скульптури костелу св.Мартина у Львові, чи парафіяльного костелу в Бучачу, та Францішканського костелу в Перемишлі і ще деякі окремі твори по провінціальних церквах та костелах. Автором цих, коли не всіх, то в більшости, скульптур був, як можна догадатися, один з майстрів фесоингерів, що також, як архітекти, працювали у Львові та Перемишлю. Дещо інакші скульптури на фасаді катедри св.Юра у Львові, автором яких катедральні архівні записи називають майстра правдоподібно німецького походження названого ближче Пінцеля. В записях катедральних, що зберігаються в Українському Національному Музею у Львові, позначено, що Пінцелі заплачено 1759 року за "камяну статую святого Юра на фасаді катедри, а також за дві статуї св. Льва папи і св. Анастазія з орнаментами". З того запису виходило б, що Пінцель був автором всіх трьох скульптур на фасаді св. Юра, що зберігалися до наших часів. Але трудно повірити, щоб св. Юра на коні і тих двох святих, що стоять по боках порталу, робив той самий майстер. Статуя св. Юра на коні, що описом побиває дракона, навіть для доби рококо визначається колосальним темпераментом, поривом могутнього руху: кінь летить неотримним галопом, лицарська постать св.Юра в броні та в шоломі, враз дуже елегантна, але також міцна в геройському пориві, довгим списом побиває стоптану під ногами коня крилату химеру:, в пориві руху дуже мальовнича і напружено нервово розвиваються за вітром грива коня, плащ св. Юра, накинений поверх броні, та страусові пера шолому. Поруч із св. Юром зовсім інакше виглядають статуї св. Атанавія та св. папи Льва. Ці статуї в противенство до отрункого лицаря св. Юра дещо присадкуваті, ніби тяжкі, темпераменту та експресії в них значно менше, деталі, особливо складки роздертого одіння, спрацьовано зовсім інакше. Мимоволі приходить думка, що хоч гонорар за всі три скульптури діотав і один майстер Пінцель.

але в дійсності св.Юра і двох святих по боках порталу різьбили два ріжні майстрі.Крім цих статуй катедра св.Юра оздоблена групами дітей на сходах,характерними миловидними путто, а також вибагливими погруддями,лихтарями та вазонами з квітами все висіченими з каменю.Дуже складні скульптурні композиції та окремі статуї коло головного вівтаря в середині церкви св.Юра.

Багато скульптур здобило також церкву в Почаєві,поставленуархітектом Гофрідом Гофманом з Бревлава,але всі ті скульптури з наказу російського синоду було знято.Здобили скульптури і світські палати,особливо міські ратуші.Особливо гарна ратуша з ХУІІІ століття,поставлена в Бучачу,була оздоблена І2 групами подвигів Геркулеса - тепер з них залишилося тільки чотирі.

Коли в Західній Україні всі скульптури,як статуї святих по церквах,так і декоративні були різьблені із каменю, в Центральній Україні здебільшого скульптори різбили із дерева і то не тільки статуї святих по церквах,а також часто і декоративні статуї на свіжому повітрі.Навіть знаменита група Самсона,що роздирає пащу лева,у Києві на Подолі,що є типовим міським фонтаном,і та у ХУІІІ столітті була вирізана з дерева.

Статуї по церквах на Україні російський синод заборонив та нищив,тому їх мало зосталося,але були раніше церкви,по яких цілі іконостаси були різьблені,так що замість мальованих ікон були різьблені статуї або рельєфи.Такий наприклад іконостас був на Київщині в селі Чоповичах,з якого статую євангеліста Матвія переховали у київському музею.Різьба дуже не зла,не позбавлена певної експресії: руки і схил голови характерні для змаиерізованости стилю рококо,широке оділяння пишними складками декорує цілу статую.У харківському музею зберіглася повна експресії сидяча статуя Христа в терновому вінці,роздягнена,з ознаками муки,що терпить тіло,і з виразом страждання в психологічно спрацьованому обличчю.Це так званий "фрасобливий Христос".Ціла серія статуй старозавітних пророків зберіглася до революції при церкві покрови у Полтаві. Цю церкву було поставлено коштом кошового Кальнишевського у Ромнах,а пізніше перенесено до Полтави.Пророки представлені в трохи дивних орієнталізованих одіяннях з масою дрібних мягких складок,а святий Іван Предтеча навіть з по академічному напів оголеними персями і рукою.Видко,що майстер вже не чужий був до академічної науки мистецтва,що саме тоді входило в силу і ставала впливовим фактором мистецької творчости.На жаль,ті фактичні академії пластичного мистецтва,що існували на Україні в формі лаврської школи,заложеної в ХУІІ столітті у Києві і в формі "дополнітельних класів" заложених у ХУІІІ столітті у Харкові при тамошньому "колегіумі",з кінцем ХУІІІ століття у Харкові зовсім було закрито,а у Києві фактично було зруйновано і зведено до стану іконостасної майстерні.Українські майстрі змушені були за академічною наукою мистецтва з того часу їздити до московських столиць;у другій половині ХУІІІ століття їх навіть примусом посилали з Уаїни до Петербургу та Москви,де своїх майстрів бракувало і ті столиці живилися творчістю чужинців з Заходу та майстрами України.

Але побіч академічного мистецтва по українських містах і особливо у Києві в ХУІІІ столітті процвітало мистецтво цехове і особливо в декоративній скульптурі.Незвичайно багата декоратвна скульптура розвинулася в двох напрямках: як скульптура ліплена для оздоби зовнішніх частин будинків, і скульптура різьблена із дерева та золочена,для оздоби будівель,особливо церков у середині.Поруч з цею останньою також

дуже розвинулась скульптура сницерська (ювелірство).

/ Ліплена скульптура із стукко в добу рококо звичайно пишно удекоровує українські мурована будівлі як культового призначення, так і світські. Дзвініця Софійського собору, дзвініці дальших нечер у Лаврі або церква царя Константина на Подолі геть цілі вкрито ліпленими скульптурами, головне рослинними та геометричними орнаментами, а в дзвініці Софійського собору навіть вставлено в цілий зріст постаті святих і в тому числі архангела Рафаїла. Церква оздоблюється скульптурами навколо вікон та дверей, та по карнизах і фронтонах, але іноді ці оздоби розвиваються так пишно, що вкривають розходячись від архітектурних частин цілі стіни церков, не оставляючи на них порожнього місця. Особливо багато оздоблені скульптурами церкви Великого Миколи, Братства, головна церква Лаври та церква над головною брамою до Лаври, фронтони церков Петра і Павла, та золотоверхого Михайлівського манастиря, варварські знищено большевиками коло 1935 року. Варварство нечуване для двадцятого століття і зовсім неможливе в культурній країні! Пишно оздоблено скульптурами брами Михайлівського манастиря(теж знищена)та Софійського, фронтони митрополичої палати та службових будівель у Лаврі. В цих оздобах головними мотивами являються архітектурні деталі, як карнизи, капітелі,волюти, потім рослинні орнаменти, квіти листя, цілі гирлянди, сюди ж входять звіриний орнамент і людський, особливо в формі янгольських голівок та цілих постатей янголів. Часто зустрічається виноградна лоза з гронами , акантовий лист, а іноді і такий специфічно український мотив, як український рушник над дверами чи вікнами, підтримуваний на кутах янголами.

В середині церков деревляна зслочено різьба своєю майстерністю, художньою досконалістю, вигадливістю, пишною опатністю далеко перевищують все, що в цьому роді витворило мистецтво Західньої Европи. Іконостаси від землі до верху церкви з великим числом іконних рядів зложені із тонко різьбленого, прозорого як коронки та ще вибагливішого ніж на коронках орнаменту переділюють церкви. До революції в Одному Києві зберігалося кілька десятків таких дорогоцінних іконостасів. Іконостас Андріївської церкви в своїй скульптурній вибагливості доповнюється усією церковною оздобою, між якою видне місце займає казальниця (катедра), яку підтримує велика фігура різьбленого золотого янгола. Всетаки самий пишний іконостас був у Софійському соборі увесь золочений, з надзвичайно пишною різьбою. Ікони нижнього яруса розділені були в цьому іконостасі великими колонами, наскрізь прозорими, які так рясно обвито розетами, рокайлями, і іншими мотивами, до янголів включно, що навіть саму колону значно деформовано.Цей іконостас викінчений був у 1747 році і тоді ж для нього було поставлено київськими сницерами (це були Волох та Завадовський) срібні царські врата дуже вибагливого сницерського куншту: внизу цих врат цар Давид в кицевій броні і пишній мантії, а від нього між рослинним орнаментом виростають юдейські царі з коліна Давидова ,янголи, евнгелисти,а ще вище благовіщення з повними, викованими як округла скульптура постатями діви Марії і архангела Гавриїла. Подібних чудес різьбленого і сніцерського мистецтва від доби рококо чимало можна було бачити по багатьох церквах Києва і Лівобежної України, властиво Гетьманщини.

УІ. КЛЯСИЧНІСТЬ .

Декоративна пишність, що в оздобі будинків та церков як зовні, так і в середині, що так розвинулася і дійшла до крайніх меж ошатности в добу барокко і особливо рококо, мусіла викликати реакцію, і реакція проти такої рясної пишности орнаментальної скульптури наступила в кінці ХУІІІ століття. Шукаючи спокою та простоти після форм безпокійних і вибагливих попередніх стилів, суспільство звернулося до клясичности, як її тоді розуміло; в формах клясичного мистецтва, шукало спокою естетичного, а в прикладах клясичної історії та побуту шукало втілення ідеалів етичних простого та чеснотного життя. Під проводом захоплення клясичністю скінчив свій вік старий лад Европи, під тим же прапором розгулялася велика революція у Франції, найсуворіші ідеали клясичности виявилися в добу імперії Наполеона, чому й самий стиль називають часом "ампір", але під прапором клясичности прийшла і реставрація і виступив на історичну арену третій стан - верства буржуазії чи міщанства. В звязку з цим і ціла доба клясичности в мистецтві ділиться на три періоди. Перший, цебто так званий стиль Людовика ХУІ, чи власне стиль, коли почалося захоплення клясикрю, але від форм рококо ще не зовсім відійшли. Це так би мовити переходовий стиль від рококо до клясики; цей переходовий стиль у Варшаві, а потім і взагалі в Польщі, а разом з тим на Правобережній Україні, що належала тоді до Польщі аж до Дніпра, називали стилем Станислава-Августа, по імені останнього польського короля - Понятовського, за часів якого особливо одбудувалась Варшава. Другий період власне найпевнішого розвою і осягнення найбільшого наближення до мистецтва клясичности римської, це стиль імперії, чи "ампір", що на Україні охоплює приблизно першу третину ХІХ століття. В цей час декораційна скульптура вже перестала рясно здобити будівлі, а в дуже невеликому числі ще можна її зустріти як оздобу на будинках, рельєфи клясичних сцен, або звірів, що оздоблювали колись і античні будівлі. Так один із львівських будинків початку ХІХ віку оздоблений рельєфами гріфів гарної роботи. Третій період клясичности, коли вже в суспільному житті виступила як важніший чинник буржуазія, і міщанські смаки запанували, здрібнивши форми шляхетського ампіру, цей третій період носить назву від імени прославленого віденського майстра меблів - Бідермаєр. Для Лівобережної України перша доба стилю Людовика ХУІ (чи Станислава-Августа) покривається часом царювання Катерини ІІ, доба стилю ампір більш менш покривається часом царювання Олександра першого, і третій період - Бідермаєр є теж більш менш одночасний з царюванням Миколи першого. Тому в Росії, до якої в цім періоді насильно асимілювали із якою хотіли злити в тих часах Україну, стиль клясичности носить часто назви відповідно цих трьох монархів.

Процес приживання України до Росії в той час переводився так енергійно, що і кращих майстів з України забирали до Московщини і школи мистецькі були тільки на Московщині, так що і колонії українських майстрів мистецтва опинилися в цей час фактично в Петербурзі і процес розвою української скульптури в цей час треба стежити по працях майстрів українців , що мусіли тоді працювати у Петербурзі.

Великороси ще мало тоді зжилися з західною культурою і самі майже не мали видатних майстрів, а виписували їх з за кордону, або використовували майстрів українців. Найбільше в добу клясичности визначилося три українських скульптура: Михайла

Козловський (I753-I802), творчість якого характерна для першого періоду класичности, Іван Мартос (I754-I835) найбільший в Росії скульптур, якому не дорівнювали і чужинці в Петербурзі і творчість якого є типова для доби ампір (другого періоду класичности) і третій Кость Климченко (I8I6-I849), творчість якого вже характерна для часу Бідермаєр.

Михайло Козловський учився у французького майстра в Петербурзі проф. Жилле і мабудь від нього набрався елеганції, що получена з духом рококо, приступає у всіх його роботах класичного змісту. Така його бронза, як "Мінерва і геній художеств" нагадує золочену групу на тогочасних годинниках, а крилатий геній художеств виглядає зовсім як амур доби рококо. Рельєф Козловського з мармору на памятнику Мелиссіно, хоч і повинен представляти тугу за померлим, але туга і гарної жінки і крилатого генія не дуже глибока і щира. Так само духом жартівливого рококо віє і від класичних статуеток Козловського крилатих янголів та амурів, і від жінок, каріатид, що Козловський робив з класичною повагою і жартівлива грація яких пробивається з цих творів, ніби на перекір автору. Особливо характерний для творчости Козловського памятник, поставлений в Петербурзі на майдані Суворову. Суворов зовсім немає портретової подібности, а представлений, як молодий бог війни, Марс, закутий в броню, в шоломі, з плащем поверх броні і з витягнутою шпагою в руці. Пропорції цього батька війни елеганські і він далеко більше скидається на кавалєра до танцю в менуеті, ніж на грізного окуреного пороховим димом бога війни. Але весь памятник скомпоновано зовсім згідно з духом класичности.

Іван Мартос родився в Ічні в козацькій родині. Його батько був сотником ічнянської сотні і, кажуть, уже був добрим різьбарем. Традиція переказує, що він різьбив іконостаси ічнянської церкви і скульптури цього іконостасу теж. Так що Іван Мартос першу школу скульптури міг мати вже у себе вдома. Академічну освіту мусів побирати вже в Петербурзі, але найбільше його великий хист до скульптури сформувався за кордоном, у Римі, у майстерні славного Канови. Працюючи там, Мартос багато рисував під проводом Помпео Баттоні та Рафаеля Менґса, цих світил західньо-европейського малярства доби класичности. У I779 році Мартос повернувся з закордону вже як викінчений майстер, як скульптур, рівного якому не було в цілій російській державі . Призначений до академії мистецтва у Петербурзі, був професором, а пізніше і ректором академії. Більше ніж на півстоліття своєї праці Мартос залишив по собі в мармурі та бронзі велике число скульптурних праць. Найкращий період праці Мартоса, це час від повороту з-за кордону приблизно до війни дванадцятого року. В цей час повстало велике число надгробних памятників з мармору та бронзи на цвинтарях Петербургу та Москви; у Києві за працю Мартоса вважають надгробок Іллі Висоцького біля Видубецького манастиря. Надгробні памятники, це найкращі твори Мартоса, праця над ними найбільше відповідала лірично-елегійному характеру мартосової вдачі, цього, схарактеризував його барон Врангель "поета мрійної й сумовитої грації". Це визнавали вже сучасники Мартоса, бо музика Глинка казав про нього, що"його мармор плаче". Справді, чуттям щирого непідробленого суму наповнено зажурені постаті надгробників Мартоса; від них віє глибоко перенятим сентиментом, що ніколи не переходить у вульгарний сентименталізм. Найбільше відомий з репродукцій памятних княгині Олени Куракиної, цієї блискучої красуні Петербурга, що в молодому віці зійшла у могилу. Памятник мармуровий, оксмо-

нований з медальону з портретом спочилої,а над медальоном схилилася засмучена горем статуя "Благочестя",- жінки в прекрасних класичних формах з відкритими руками та плечима, а далі прикритої грецьким хітоном; ці гармонійні форми ніби зломлено і прибито тяжким горем.Бронзова статуя на могилі княгині Галлки Гагариної поставлена у цілий зріст на круглому постаменті, без найменшого підкреслення або різкої акцентації промовляє елегійним замкненим в собі настроєм.

Памятники Івана Мартоса поставлені по містах на майданах,менше удавалися майстрові,ніж памятники надгробкові.А якраз такі монументи найбідьше працював Мартос наприкінці своєї діяльності.Між цими монументами особливо славний найменш вдалий твір Мартоса - памятник Мініну та Пожарському у Москві; крім того Мартоса роботи памятник Ломоносова у Архангельскому та царю Павлу Першому на селі у Аракчеєва.На Україні роботи Мартоса стояли памятники царю Олександрові Першому у Таганрозі, царині Катерині у Катеринославі,герцогові Ришелье у Одесі і може найбільше вдалий із монументів - памятник Потемкину в Херсоні.Із всих цих памятників на Україні після революції майже нічого не залишилося.

Кость Климченко теж мусів по науку звернутися до петербурзької академії,але,скінчивши її,виїхав за кордон,осів у Римі і там власне пройшла творча діяльність його короткого життя.В Римі Климченко виконав статуї Нарциса ,що дивиться у воду на постать Бакханки.Ці праці при всій своїй талановитості, вже не мають величавости класичних статуй,а,згідно з добою Бідермаєра,швидче являються напівжанровими статуями.У 1849 р.царським наказом Климченка було викликано зза кордону для праці в церкві Христа Спасителя в Москві,але зразу по приїзді Климченко скінчив своє життя.Ще раніше від Климченка помер його старший сучасник Василь Демут-Малиновський,білорусин,учень Козловського,що особливо прославився памятником на могилі свого учителя.В XIX столітті білорусини видали чимало талановитих майстрів у ріжних галузях мистецтва,але вони,завдяки дуже малій національній свідомості серед білорусинів,уважали себе здебільшого за "малоросів".

УІІ. ЕКЛЕКТИЗМ.

В шостидесятих роках минулого століття проти класичности почалася сильна реакція.Оскільки класичного мистецтва найбільше трималися академії,то скульптуру та малярство доби класичності прозвали академізмом і в мистецтві молоді майстрі почали завзяту боротьбу проти академізму під прапором нових тоді в мистецтві ідей реалізму.Під впливом реалістичних поглядів майстрі другої половини XIX століття стреміли якнайдокладніше наподоблювати реальне життя,відходили від величавости класичних форм,а стреміли віддавати дійсні живі форми,незалежно від того - оскільки вони пластичні.Рельєфи також перестали трактувати як скульптуру на гладкому рівному тлі,але наподоблюючи натуру,опрацьовували їх,наче мальовані образи,передне її тло горельєфом,а далі,віддаючи і лінійну і повітряну перспективу,переходили в ледве намічений барельєф.Цей реалістичний напрям на перших початках,поки пластика класичности ще не зовсім зникла, давав добрий ефект,скульптури виходили живі,а при тому у талановитіших майстрів і досить пластичні та монументальні.В цьому змислі найвидатнішим українським майстром був Пармен Забіла

(I830-I890,родився в м.Монастирищі,Ніжинського повіту, умер в Лос Анжельос у Америці.Був небожем українського поета Віктора Забіли).Хоч Пармен Забіла вже був ворогом академізму і клясики, але з науки в академії все ж таки виніс знання клясичної форми і чуття шляхетних пропорцій.Статуя відомого еміґранта Герцена на його могилі в Ніцці роботи Забіли стоїть як жива.Вже Забіла не одяг її в грецькі хітони,як це зробили б його попередники, але представив Герцена в його звичайному одягу із схрещеними на грудях руками.Неперечно ця статуя подекуди наближається до фотографічного наподоблення,але в ній ще надто чуєтьоя розуміння живої форми та енергійна ліпка.Свого часу мав великий успіх Забіла з погруддям Шевченка,що у вісімдесятих роках було розповсюджено у великому числі гіпсових одливів.Також Пармен Забіла робив погруддя Гоголя для памятника у Ніжені.Пізніше переїхав до Америки,звідки і не вернувся.

О чотирй роки від Забіли старший Віктор Бродзоький родом з Волині,з дрібної шляхти,вже не мав ні пластичного розуміння ні енергійної ліпки,як Забіла,але різьбив мармор в реальній манірі,солодкаво натуру прихорошуючи.Завдяки цьому він мав у сучасників далеко більше успіху.Його майстерня в Римі була одною із модніших свого часу; його праці скуповували члени царської родини та титуловані особи.Із його памятників найбільші цікаві поета Тимка Падури під Киевом,памятник Пшездецької на Поділлю.У Кракові Бродзький зробив колосальний (пять метрів висоти) памятник Мавркія Понятовського.

О вісім років від Забіли молодший Федір Каменський,автор одного із перших бюстів Шевченка (I862 року) не міг звільнитися від академічної маніри,хоч і намагався бути реальним. Його статуйки дітей,хоч і одягнені по сучасному селянському, але з під тої одежі чуеться заучений академічний гіпс.Колись мала великий успіх мармурова група "Перший крок",що представляв молоду матір,що вчить дитину ходити.Пізніше Каменоький,так як і Забіла,переїхав до Америки,жив спочатку в Канзасі,потім у Фльоріді,а наретті переїхав до Нью-Йорку,де був покликаний як професор скульптури.

Відомий одеський скульптур Борис Едуардс може краще інших знайшов синтезу,щоб злучити старі академічні традиції з новим реалізмом.Найбільше він різав з мармору групи та статуї на релігійні теми.Для Харкова виконав Едуардс памятник Карамзина.

Леонид Позен (I849-I92I) вже зовсім вільний від академічних традицій,але разом з тим і зовсім позбавлений чуття монументальности.Він найбільше уславився дрібними статуетками та групами із теракоти або воску.Звичайними сюжетами Позена були жанрові групи із сільського українського життя.Позен залюбки ліпив українські вози з волами і групами селян та селянок на возі та коло нього. Ця дрібязькова маніра зле дала себе відчути,коли Позен взявся до великого памятника Іванові Котляревському у Полтаві.Саме погруддя Котляревського,і не монументальне,і не пластичне,власне є слабим місцем скульптурної частини памятника.(Архітектурна його частина просто жахлива). Дещо рятують ситуацію три горельєфи на памятнику на сюжети Енеїди,Наталки-Полтавки та Москаля-Чарівника.Удатніше від інших власне горельєф до Енеїди,що представляє троянців(запорожців),як вони ладнають човни у дорогу на березі моря.Горельєф, як і обидва інші,трактований зовсім як мальований образок з майстерно відданою перспективою і дуже живою групою запорожців на першому пляні.Але цих горельєфів не видно здалека, а щоб їх роздивиться,треба підійти зовсім близько до них,як до

дрібно намальованого образу.Розуміється,що засіб,що до монументальної окульптури міського памятника на майдані не підходить.

Де що повертається до академічних традицій Володимир Беклемішов родом з Катеринославщини (род.1861р.).У Беклемішова шляхетні форми як в портретових бюстах,так і в статуях.Коли він не опанував монументальною скульптурою,бо йому не добре удався памятник Єрмаку у Новочеркаському,то в сальоновій скульптурі він був майстром добрих традицій.Одною з кращих його праць є погруддя Шевченка без шапки в кереї,накинутій на плечі,з книжкою в руці. Голова Шевченка трактована реально,зовсім жива,так само як і рука,що тримає книгу,а керея,прикриваючи погруддя красивими і плавними лініями,що стікають в долину,дає гарну силу і всій скульптурі надає певної монументальности.

Учень,хоч майже ровесник і товариш Беклемішова,Федір Балавенський,не переняв від Беклемішова шляхетної монументальности в портретових погруддях,але його портрети дуже подобні і зовсім живі.Одною з кращих праць Балавенського є бронзове погруддя Марка Кропивницького на цвинтарі у Харкові на могилі батька українського театру.Великі ж монументи вже Балавенському зовсім не вдаються.Так він не мав успіху з проектами памятника Шевченкові,хоч маленькі бюстики Кобзаря може належать до кращих в тому роді...Наближення до реалізму і відход від кращих традицій класичности вплинули на скульпторів в той спосіб, що вони втратили шляхетність форми і чуття монументальности. Це дало свої наслідки,коли в початку цього століття хотіли поставити у Києві памятник Шевченкові.Молоді майстри XX століття ще були не увійшли в силу,а старші XIX століття виявили своє безсилля.

Щасливіше інших вивязався із свого завдання білорусин Михайло Мікешин,що уважав себе за українця,з памятником Богданові Хмельницькому у Києві.Правда,проект цілого памятника,скомпонованийМікешиним,дуже невдалий,але його і не поставили, а від цілого памятника виконали тільки верхову статую Хмельницького на коні – скульптуру досить сильну і енергійну.

В Галичині в кінці XIX століття підтримував традиції доброго мистецтва доби класичности Петро Війтович,якого поляки прозвали "нашим Фідієм".Він працював у Відні та Будапешті,а у Львові скульптурами своїми декорував фасади великого львівського театру,головного залізничного двірця,промислового музею та костелу св.Галжбети.О який десяток років молодший від Війтовича Григорій Кузневич більше відчув подиху реалізму,що виявилося у нього в певнім нахилі до жанровости і скульптурної здрібнілости.В цім змислі Кузневич має дещо спільного з Позеном.Він учився в Італії і в Римі виконав статую "Перший хлібороб",а у Львові для Промислового Музею свою найкращу працю – "Гончарь", що представляє старогрецького майстра скульптурно опрацьованих ваз.На українські теми працював у Львові ще Ром.Левандовський, але його погруддя Шевченка і особливо "Запорожець" виглядають дуже сполонізовано.

– – –

УІІІ. СУЧАСНІСТЬ.

З початком XX століття,коли взагалі оживився мистець - кий рух на Україні,коли у майстрів мистецтва,зодного боку, момент національної приналежности із стадії пасивної потенції розвинувся до активної свідомости,з другого боку українські майстрі,як такі,почали шукати звязків з поступовішим мистецтвом Заходу та з національними українськими традиціями,— всі ці моменти благодійно вплинули і на розвій української скульптури. Появилися молоді майстрі вже в першому десятиліттю нового століття,що виявили в своїй творчости чимало сили,енергії,поривів та класичного світовідчування.Перший в молодому поколінню звернув на себе увагу Михайло Гаврилко (1882-1919) скульптор з великим і бурним,не завжди зрівноваженим темпераментом.Із рідної Полтавщини Гаврилко подався до краківської академії, а звідти до Парижу.Але наука за кордоном не пригнітила його дужої індивідуальности.Він зискав скоро популярність на австрійських українських землях своїми повними енергії погруддями Шевченка,а на першому конкурсі у Києві визначився його переси - чений рухом проект памятника Шевченкові.На жаль,буйний майстер романтик не зносив своєї голови у вихорі революційних подій і у Полтаві був замордований большевиками.Перед смертю Гаврилко встиг виконати декілька бюстів Шевченка на Лівобережній Україні і насильна смерть увірвала його працю над останнім його оригінально задуманим Шевченковим погруддям.

Дещо молодший за Гаврилка Михайло Паращук,що так само удосконалював свій хист у Парижі,особливо здобув собі реноме як скульптор портретист.Протилежність Гаврилкові,Паращук є майстер вповні зрівноважений,однаково дужий і в портретах реально трактованих і в стилізованих з підкресленням скульптурної маси та форми і властивостей матеріялу (переважно бронзи або мармору).

Із праць Паращука особливо удатними були психологічно спрацьований бюст польського письменника Пшебишевського, монументально трактований бюст мюнхенського професора архітектури Мецензефі,реалістично виконана голова поета Богдана Лепкого та свіже ескізно схоплена голова саського принця Ійогана (брата останнього саського короля).На протязі останніх двох десятків років Паращук осів в Болгарії в Софії.

Із київської школи Балавенського вийшов Василь Іщенко,що пізніше так само удосконалювався в Парижі,де підліг помітним впливам модної тоді французької школи Родена.Але тяжка дійсність на Україні і відсутність свободи для мистецької творчости фатально вплинули на пластичний хист Іщенка.

Так само жертвою большевицького режиму упав і многонадійний майстер Іван Севера.Сам родом з Західної України , скінчив мистецьку освіту у Римі,звідки вивіз не тільки удосконалене майстерство,але й шляхетні традиції італійської класичности; до переїзду на Україну виконав прекрасний автопортрет,голову композитора Якименка,що тепер знаходиться у Празі в Музею Визвольної Боротьби України,і кілька алегоричних постатей.З переїздом до Харкова його мистецька продукція заглохла.

В тяжких большевицьких опценьках знайшла вихід для свого пластичного хисту хіба тільки Ж.Діндо,що дала кілька побутових селянсько-робітничих постатей,трактованих монумен - тально з розумінням маси і скульптурної форми.Але позатим в

умовах большевицької дійсности українські скульптурні таланти нидіють і нищаться.

На українських землях поза межами большевицького панування теж українська скульптура не знаходить відповідних обставин для кращого розвою: на Буковині молодий і експресивний майстер Панас Шевчукевич зовсім залишив скульптуру і занявся медициною,у Львові працюють А.Коверко та Литвиненко,але всі найсильніші українські скульптори працюють на еміграції.Паращук,як сказано,працює у Болгарії - у Софії,найбільше українських скульпторів працює в Чехії у Празі.Тут,розуміється,головну ролю одіграє відомий скульптор,майстер звіринних форм (Tierkünstler) К.Стаховський.Значіння Стаховського в українській скульптурі не обмежується до прекрасних статуеток звірів - бронзових,теракотових,як "Носоріг",майолікових,або деревяних,як орієнтальний Бик,покірна,але могутня сила якого так досконаловідтворена масивним блоком,ніби глибою майстерно опрацьованого деревяного матеріялу; К.Стаховський,як професор Української Студії Пластичного мистецтва,утворив у Празі цілу школу українських молодих скульпторів,між якими визначаються Євген Норман (із Бесарабії),з великим хистом до карикатури в пластиці.В цім змислі краща його праця - портрет Крамаржа в Музею В.Б.У. в Празі; у Стаховського починала свою працю Оксана Лятуринська,здібна молода скульпторка і поетеса; її бюсти,акти,і особливо живі,але витримані в скульптурному стилю,жанрові статуетки знаходяться також у пражському українському Музеєві В.Б.У.. Велику втрату школа Стаховського понесла після самогубства у 1926 р.Степана Колядинського,молодого,але може найбільше обдарованого українського скульптора. Майже ввесь його мистецький дорібок,що складається з великих тек з рисунками та окремих скульптур із мармору,дерева та гіпсових одливів також зібрано в Музею В.Б.У. Нарешті під впливом К.Стаховського у Берліні відомий український гравер В. Масютин занявся медалями і утворив свою знамениту серію (біля 40) українських медалів,з яких,на жаль,тільки три одлито в бронзі.

Окремо від українських кол живе і працює в Празі скульптор Михайло Бринський,що мистецьку освіту здобув у Відні,і там же визначився ще у 1912 році своїм монументом для робітників поляглих у 1911 році у Відні під час соціяльних заворушень.В часі війни Бринський виконував монументи для поляглих українських вояків в таборах українських полонених а в Празі працює головним чином для України,що під большевиками,хоч і не знаходить у них належного признання.

У Берліні працює український скульптор Федір Смець. Це головним чином майстер бронзи та взагалі твердого металю. Смець бронзу не тільки відливає,але кує і карбує і твори його суворі,тверді,але виразні у формі. У нього навіть голова дитини виглядає як металева глиба з виразними і енергійно викованими пластичними формами.

Найбільшу,можна сказати, всесвітню славу закордоном придбав українець скульптор Олександер Архипенко,що скінчив тим,що,як Каменський та Забіла,також переїхав до Америки,де знайшов популярність і повне признання свого сильного і оригінального таланту.Багато обдарований від природи, озброєний удосконаленим володінням техники і майстерства як клясичного рисунку,так і пластичної форми,а ще до того і баревної колористики,Архипенко змолоду віддавався експерименторам,переживав всі крайності мистецьких течій нервового і без-

покійного,часто розгубленого в шуканнях Парижу.Архипенко платив данину скульпто-малярству,комбінуючи вигнуті стилізовані із пофарбованої бляхи форми з фарбованим же тлом; уже цими експериментами справляв глибоке враження в Парижі,здавалось би звиклому до всяких експериментів.Але логічна умотивованість,зрівноваженість і красота чистих форм і незвичайно чистих кольорів виділяли праці Архипенка,підіймаючи їх від ексцентричного експерименту до справжнього мистецького осягнення.Переїхавши до Америки Архипенко захопився ще й експериментами кінематики,але з роками угомонився і здається знайшов себе остаточно в ідеально чистих,викінчено рафінованих,самодовліюче скульптурних формах елінської архаїки,як про це свідчить хоч би ідеальна його праця в Українському Національному Музею у Львові.

\- - -

Л і т е р а т у р а.

М.Голубець: Начерк історії українського мистецтва.Львів.1922.

М.Макаренко: Скульптура й різьбярство Київської Руси передмонгольських часів.Київські збірники історії й археології,побуту й мистецтва т.І.Київ.1930.-

І.Крипякевич: Історичні проходи по Львові.Львів.1932.

О.Степанова: Матеріяли до вивчення української деревяної різьби. Мистецтвознавство т.І.Харків.1928-1929.

В.Модзалевський: До історії українського ліярництва.(Про людвисарів та конвисарів).Збірник секції мистецтва т.І Київ.1921.

Є.Кузьмін: Київські надгробки.Київські Збірники іст.й арх.,побут й мист. т.І.Київ.1930.

Ф.Ернст: Надгробок Румянцева-Задунайського в Київській лаврі. Збірник лекцій мистецтва т.І.Київ 1921.

І.Грабар: История русского искусства т.У.Історія скульптури. Н.Врангеля.-

И.Толстой и Н.Кондаков: Русскія древности в памятниках искусства.т.IУ.С.Петербург.1893.

О.Некрасов: Рельєфні портрети XX століття.Науковий Збірник за рік 1925,т.XX.

И.Айналов: Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства.С.Петербург.1904.-

Н.Кондаков: Иконографія.Богоматерп.т.II.С.Петербург.1915.-

В.Верещагін: Старий Львов.Петроград.1915.

W.Loziński.Sztuka Lwowska.XYI-XYII w.Lwów.1898.

K.Badecki: Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie; i Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I.Lwów.1921.

F.Kopera: Grobowiec ks.K.Ostrogskiego i medal jego syna.Sprawozdanie Komisji Historji Sztuki.t.VII.

H.Wolowicz: Wiadomość historyczna o pomniku A.Kisiela.Tygodnik Petersburski.1893.cz.39.

A.Bochniak: Ze studjów nad rzeźbą Lwowską w epoce rokoka.Kraków 1931.

Л.е.к.ц.і.я д.в.а.д.ц.я.т.ь п.е.р.ш.а.

У.К.Р.А.Ї.Н.С.Ь.К.Е М.А.Л.Я.Р.С.Т.В.О.

Проф. Дмитро А.н.т.о.н.о.в.и.ч.

Коли відносно української скульптури з непохитною певністю можемо твердити, що вона практикувалася на Україні ще за часів передхристиянських, бо як від монументальної, так і від дрібної скульптури тих часів зостались твори, що дійшли до нас і які пильно збирають археологи, то щодо українського малярства, здається,теж треба припустити, що воно так само на Україні практикувалося в добі передхристиянській, але ця наша думка не може бути висловлена так само певно, категорично, а мусить залишатися швидше в характері припущення і то дуже імовірного, а не категоричного твердження. Мабудь українське малярство , бодай як засіб декорації, таки існувало ще в часах передхристиянських, але памяток його до нас не дійшло; бо мальована кераміка, яку збирають археологи, ще не є малярство, хоч обумовлює у малярів, що ту кераміку розмальовували, певне уміння рисунку. Декоративні мальовила грецького типу, що збереглися в мізерних останках в південній Україні, являються памятками надто спецефічними й то швидче памятками грецького малярства на українській території, ніж дійсно українського малярства. Академік Айналов, який всіма можливими аргументами доводить, що малярство в добу передхристиянську в Україні вживалося , мусить обмежуватися посередніми доказами, бо все ж безпосередніх для ствердження свого переконання не має.Отже ми припускаємо,що, мабудь, малярство в часах передхристиянських в Україні існувало, але непохитно довести цього не можемо. Тим самим і не знаємо, який воно мало вигляд і характер та які його були особливості.

Категорично можемо говорити про малярство в Україні вже повязане з християнським культом, найстарші памятки якого дійшли до нас від X століття. Прийшло в Україні малярство в формах малярства візантійського стилю, хоч,можливо, і не з держави візантійських імператорів. По всій Европі в тих часах, аж кінчаючи XIII століттям, а подекуди й довше, малярство , оскільки було, то було малярством візантійського стилю. Це малярство, хоч і виросло безпосередньо з малярства античного , але перейшло дуже велику еволюцію, дуже сильно модифікувалося, навіть основи малярського світовідчуття радикально зінило. Коли старе класичне малярство в своїй засаді було реалістичним і частіше життєрадісним, то християнське малярство якраз з цими засадами рішуче пірвало й замість принципів реалізму перейшло на принципи стилізації декоративности та замість життєрадісности повернулося до принципів аскетизму. Такий перехід дався не легко, але до X століття, коли християнське малярство прийшло в Україну, цей процес уже був майже закінчений. Треба памятати, що взагалі в християнстві були сильні вагання чи припускати скульптуру й малярство як галузі християнського мистецтва, чи їх зовсім заборонити. Пригадаймо, що кількома хвилями й наворотами здіймалися руки іконокластів /іконоборчества/ і питання, чи можна припускати в християнському культі зображення божества дуже гостро дебатувалося. Взагалі однобожні релігії семітського походження здебільшого не дозволяють ні скульптурного ні мальованого зображення божества – тож ні ікон , ні інших зображень божества не має в магометанців.Коли в християн зображення божества збереглося,

то це виключно завдяки глибокій творчій праці, яку в виробленні стилізованих форм для зображення божества перевело візантійська мистецтво. Ускладнялася справа тим, що людина взагалі не може предотавити божества інакше, як у формах людських. А відповідно до аскетичного світогляду , людина є сосудом гріха;форми людини й всіх членів людського тіла це - за середньовічним християньким світоглядом, форми наскрізь гріховні й створені для гріха. Отже виступила перед мистецтвом глибока філософська колізія: як поняття божества, себто ідеал безгрішности, втілювати, предотавляти в гріховних формах людське тіла. І послідовні фанатики мали нахил зображення божества заборонити, тим більше, що вони ж з запалом нищили зображення античних богів,виконані іноді в ідеально прикрасних людських формах глибоко вистудіюваних в античному мистецтві. Зовсім логічне було обурення християнських фанатиків від спроб, в тих самих формах античного мистецтва / а іншого культурний світ не знав/ відтворювати і зображати християнського бога. І коли візантійське мистецтво всетаки для християнства зберегло право зображення божества, то цим самим воно урятувало для християнських народів пластичне мистецтво, але для цього, зовсім зрозуміло, воно мусіло радикально відвернутися від принципів античного мистецтва й заступити їх зовсім іншими принципами, що відповідали християнському культу. Коли форми людського тіла наскрізь гріховні, то візантійське мистецтво так мусіло було стилізувати й модифікувати ці форми, щоб вони були або зовсім виснажені, або ще краще , їх закрити одягом так, щоб вони по можливості й не вирисовувалися під одінням. Коли тіло є сосуд гріха, то, предотавляючи божество в формі людського тіла, треба було знищити,по можливості, все тілесне й навпаки показати все духовне або те, що може бути одуховторене. Тому в зображеннях візантійського мистецтва ми здебільшого бачимо постаті, все тіло яких закрито від голови до пят великими одіннями й непокритими здебільшого залишаються лики та кінці рук і ніг. Руки й ноги здебільшого вистилізовано,- витончено і неприродньо витягнуто та предотавлено підкреслено виснаженими. Лики здебільшого теж виснажені з витягнутими тонкими носами, непропорційно малими вустами, зате з великими широко відкритими очима. Уста, це ще знаряддя гріховне, а тому зменшується, очі ж - це якраз той орган, за допомогою якого можна віддати найбільше вдуховлення того божества, що заложено в людині. Отже в основі стилізації візантійського мистецтва заложене стремління, предотавляючи божество в людських формах, предотавляти ці гріховні форми так, щоб вони можливо менше нагадували людські форми, а були, так би мовити, формами абстрактними. Візантійське малярство мусіло було справитися з парадоксом зображувати тіла так, щоб вони виглядали безтілесними. І з таким, здавалося б, не до виконання завданням візантійське малярство справилося, справилося кількові-ковою працею, вистилізовуючи людські форми, стараючись забути спокусливі життєрадісні форми античного світу; а вистилізувавши їх, візантійське мистецтво мусіло було їх декоративно розмістити, щоб окремі постаті розміщалися в небесній гармонії, а не в життєвому безпорядку. Тому візантійське мистецтво в стилізації й декоративності досягло вікових успіхів і до цього часу імпонує цими своїми рисами. В пізніших віках і в модерні часи виринали течії, що стреміли наблизитися до візантійської стилізації та декоративности, але ніколи не могли наблизитися до справжньої величі візантійського малярства, що свою стилізацію й декоративність плекало століттями, напружуючи всі творчі мис-

тецькі сили. І це високе візантійське малярство прийшло в X столітті в Україну. Прийшло воно в двох відозмінах – в формах малярства монументального, себто декораційного розмальовування на стінах, а в формах малярства "книжкового", себто в формах мальованих рисунків в текстах книги – "мініятюр". Монументальне малярство в свою чергу прийшло в двох технічних видозмінах: в формі стінного малювання й в формі мозаїки – себто образів не мальованих по стіні, а виложеними різнокольоровими шматочками каміння, шкла й смальтів, себто штучних різнокольорових спеціяльно для мозаїки вироблених камінців.

Стінне малювання в нас здебільшого називають фресками, так що ділять монументальне малярство на м о з а ї к и та ф р е с к и. Але назва фрески зовсім в Україні неоправна й її краще не вживати, бо фреска – малюванням all'fresco по-італійськи називають спосіб малювання на стіні по свіжому тинку: коли на стіну накладається свіжий тинк, то знову ж, поки він не висох, і розмальовується так, що тинк на стіні вишхає разом з малюванням. Очевидно таке малювання дуже тривале й тримається на стіні поки тримається тинк. Але техніка цього малювання дуже складна й через те поза Італією дуже рідко де зустрічається малювання all'fresco . Здебільшого поза Італією, а в нас в Україні завжди, коли розмальовували стіни, то розмальовували їх по сухому тинку – all'secco . Цей спосіб малювання по стінах не такий тривалий, але в нас вміли дуже добре тинк приготовляти й виглажувати для малювання, так що й в нас як мозаїка, так і стінні малювання вже витримали тисячі років і, розуміється, тривали б і далі, другу тисячу літ, на славу нашого мистецтва, якби сучасна більшевицька влада на Україні навмисно їх не нищила, починаючи від 1935 року. Від того часу про деякі малювання й мозаїки й то найкращі й найцінніші доводиться говорити, опираючись на фотографії, бо модерні варвари їх понищили.

І. Українське малярство доби візантійсько-романської.

Найстарші памятки малярства, що збереглися в Україні, походять з кінця X століття – це фрагменти стінного малювання з Десятинної церкви в Києві. Сама церква, як відомо, до нашого часу не достояла, бо частиною завалилася ще в старовині, а ту невелику частину, що перестояла всі лихоліття, було зруйновано вже в XIX столітті. Але перед війною було переведено старанно навколо церкви розкопки, було зясовано частини фундаменті в старої церкви й знайдено кілько, хай дуже невеликих, але все ж таки цінних, фрагментів стінного малювання, з яких до певної міри можна міркувати про самий характер малювання Десятинної церкви. Ці фрагменти представляють частини обличь правоподібно святих. Рисунок їх упевнений, як можна думати, належить майстрові, що перейшов солідну школу й має тверду й вправлену руку. Але, що особливо цікаве, і що найбільше відрізняє ці малювання від пізніших малювань у соборах Чернігова та Києва, це світлі, живі барви, тоді як барви пізніших малювань темніші й суворіші. В малюваннях Десятинної церкви ще більше чується відгомону ясної елінїстичної успособленности, тоді як пізніше ніби усталюється більше аскетичний смак і разом з тим нахил до темніших, брунатних кольорів. Така різниця виразно виступає, коли порівняти ці фрагменти Десятинної церкви з краще й далеко повніше збереженими фрагментами з Чернігівського собору, мабудь, найстаршого /після Десятинної церкви / памятника малярства, що збе-

рігся до наших часів. Не повна жіноча постать /як відгадують,- святої Теклі / Чернігівського собору, що був вибудуваний,а певно й розмальований трохи раніше від св. Софії в Києві, представляє постать святої, геть повинутої в плащ і відкритим обличчям. Загальною гамою тонів вона вже значно темніша від малювання Десятинної церкви й ближче до малювань київської Софії, хоч є памятником малярської школи, відмінної від тих шкіл, що працювали в Києві над розмалюванням Софійського собору. В кожному разі різниця між малюванням Софійського собору й й старішої Десятинної церкви настільки значна, що її ставлять в звязок з тим розвоем аскетизму, буйно розцвів у Києві за князя Ярослава,маючи своїм огнищем заснований тоді Київо-печерський манастир.І академик Никольський підкреслює "відмінність більш оптимістичних, гуманних і ліберальних настроїв старшого християнства Володимирової доби, від пізнішого понурого аскетизму" часів Ярославових, а проф. Приселков, прилучаючись до цього погляду збудував свою теорію, що Володимирове християнство було походження західньо-болгарського, охридського і тільки в 1030-х роках ця ерархія охридського походження була заступлена царгородською, що дала новий напрям її ідеології й життю". Ці погляди поділяє й проф. М. Грушевський х/, а проф. Сичев із порівняння одного з фрагментів малюваання Десятинної церкви,з малюванням Софійського собору констатує живіші життерадісніші традиції еліністичних шкіл в малюванні Десятинної церкви часів Володимира Великого, в протилежність до більш аскетичного світогляду, що виявлявся в малюванні доби Ярослава в Софійській катедрі, що сталося під впливом нових звязків з Царгородом.хх/ В кожному разі величавість замислу й видонання поліхромії Софійського собору хоч не можна остаточно внести попередні традиції елліністичного малярства доби Володимира, але обумовили на кілька століть розвій малярства на українських землях у напрямі ліквідації елліністичних реміністенцій.

Величавість поліхромії Києво-Софійського собору - явище в історії свесвітнього мистецтва виїмкове. В XI столітті мало який із европейських народів міг собі дозволити на таку розкіш, а в землях західніх словян або німців а XI столітті й поготів нічого подібного повстати ще не могло. ххх/ Поліхромія св. Софії складається з мозаїки й стінного малювання. Майстрів для цього привозили з країн грецької культури, але певно з різних місць, бо навіть із Царгороду ледве чи можна було вирядити до Києва в такому великому числі майстрів мозаїки й стінного малювання. І справді, як в мозаїці, так і в малюванні твори св. Софії зраджують різні школи. Але своєрідним київським явищем є те, що одна й та сама церква оздоблена в одних частинах мозаїкою, а в других побіч стінним малюванням. Такої комбінації поєднання мозаїки й малювання в землях елліської культури, як і далі

- - - - - - - - - - - - - - - - -

х/ М. Грушевський: Три академії. Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва, т.І. Київ. 1930.

хх/ Н. Сичев: Древнейшій фрагмент русско-византической живописи. Seminarium Kondakovianum т.II. Прага. 1928.

ххх/ Французький дослідник візантійського мистецтва Gabriel Millet каже: "Греція і Русь зберегли для нас від часів XI ст. чотири поважні циклі мозаїк, що мають найбільше високий інтерес: Свята Софія в Києві, Nea moni на Хіосі, св.Лука у Фокиді й Дафні біля Атен "L'artByzantin"/в колективні історії мистецтва під редакцією А. Мішеля, т.У част. І. стор. 191. Париж 1905./

на захід ми не зустрічаємо. Київська Софія оздоблена мозаїками в головній куполі, на парусах під куполою, в головній апсиді /вівтарі/ і на тріумфальній арці до головного вівтаря . Всю решту церкви, як головного корабля , так і всі 4 бічні вівтарі з кораблями долі й на хорах і обидва опасання та хрещальня й сходи на хори в обох вежах вкрито стінним малюванням здебільшого сучасним до мозаїки, себто XI століття за винятком пізніше прибудованих частин у XIII стол., що тоді ж було й розмальовано. Але всі мозаїки й значна більшість малювання походить з XI століття.

Композиція зображень в святій Софії щодо змісту і розміщення сюжетів виключає якубудь випадковість, але виявляє один строгий плянвитриманий від найвищої точки собору - великої куполі, через головний вівтар аж до східних з заходу дверей, захоплюючи в цей план і бічні притвори та інші частини церкви. В верхній куполі на самій горі у великій медальйоні представлений Христос-Вседержитель /пантократор/, як єдиний Бог християнської церкви; навколо цього медальйона нижче куполою йдуть зображення чотирьох архангелів, а ще нижче між дванадцятьма вікнами барабану головної куполі представлено I2 апостолів. Нижче барабана на чотирьох парусах /трикутниках, якими крита куполя на чотири стовпи, що її підтримують/ представлено чотирьох євангелістів. Тоді в головній апсиді в горі в цілий зріст представлено Богородицю з піднесеними догори руками /оранта/ на головному тлі /Постать коло 5 метрів висока -/. Нижче представлено таїнство Євхаристії / головний символ єднання чоловіка з Богом/, а ще нижче учителі церкви /стовпи, на яких тримається церква/на тріумфальній арці з боків Благовіщення, а в горі в трьох медальйонах деісус. На стовпах представлено постаті святих або в цілий зріст, або погруддя в медальйонах. Далі йдуть стінні малювання з зображенням подій старого й нового завіту, трактованого не по четвероєвангелію, але згідно з оповіданнями апокрифічного первоєвангелія Якова молодшого - цього можн найпоетичнішого оповідання про життя Христа й Діви Марії. Нарешті біля вхідних дверей на заході традиційний Страшний суд. В бічних притворах святі, на честь яких виведено притвор, в хрещальні відповідні сцени до охрещення, а на сходах на хори дуже цікаві світські сцени із життя як візантійських імператорів,так київських князів. Ці останні світські малювання до циклю не належать, але всі інші композиції розміщено в стрункій системі,про яку акад. Н. Покровський каже: " В цілій історії мистецтва сходу й заходу ледви чи можна вказати таке грандіозне явище,як система візантійської іконографії, що її прийняля Русь у спадщину від Візантії, і як таке воно не могла зявитися раптом,але складалось поступово. В ній відбувся поступовий розвій релігійної думки, обряду, вимог і запотребовань; іншими словами, в міру того, як розвивалося церковне життя, розвивалось мистецтво й іконографія й сліди цього розвою даються стежити рівнобіжно як в письменстві, так і в мистецтві. Наприклад: подавлення Несторянських супєречок і затведження догмату про почитання Богородиці ставить на чергу питання про іконографів Божої Матері й являються спроби до її розрішення..... Розвій літургічного обряду приводить до розвою сакраментальної іконографії ..... іконоборчество проявляє полемічну редакцію псалтирних ілюсьрацій; збірники старих оповідань про життя святих викликають цілі серії зображень святих; приведення до єдности розпорошених переказів про Божу Матір у бесідах Якова Кокиновафського рівнобіжно виявляються в циклах мініятюр, що стосуються цього пред-

мету й в стінописах Київо-Софійського собору. х/

На всіх київських мозаїках постатті представлено окремими фігурами й навіть в євхаристії, одинокій мозаїковій композиції, де зібрано більше постатей, вони представлені так, що одна не торкається другої: посередині престол з киворієм, по боках два янголи з рипідами й двічі представлена постать Христа: на один бік він подає хліб, на другий вино й з кожного боку плавним ритмом до нього підходить по шість апостолів; в сцені Благовіщення з одного боку вівтаря представлено Богородицю, а з другого боку архангела, - з кожного боку по одній самітній постаті . Кавалочки непрозорої смальти, якими виложено постаті, немісцевого виробу, а правдоподібно привезені майстрами греками з тих міст, з яких їх виписано й очевидно з різних країн, бо в різних мозаїках різні типи смальт, що, очевидно, зраджують різне походження й різні смаки майстрів; теж різні якості самих кавалочків смальти. Всі мозаїкові постаті й композиції представлено на золотому тлі, при чому золоті кавалочки тла вже прозорі, бо із шкла знідсподу позолоченого. Це робить тло легчим, ніж самі постаті, що рельєфніше виступають із золотого тла. З огляду на те, що тло заґрунтовано не завжди рівно шматочки золоченого шкла положено під кутами і тому часто дають несподівані ефекти, переломлюючи й відблискуючи проміння світла.

Композиції малювань далеко складніші й скомпліковаиніші, ніж композиції мозаїк. Наприклад, в недавно відкритій композиції Воскресення Христового, Христос представлений ступаючим на поверженних вратах адових і за руку виводить Адама з пекла, а за ним різних старозавітних святих. Тут уже мастер не боїться повязати між собою окремі частини; цікаво, що в цій же композиції з боку в льожі представлено князівську /може імператорську/ родину, що приглядається цій сцені. Благовіщення в стінописах представлено двічі /як воно відбувалося згідно з первоєвангелією Якова молодшого - перший раз біля криниці, а другий раз у хаті у Діви Марії. Але й в стінописах більше наж складних композицій представлено окремих святих і небожителів, хоч в медальйонах, хоч у цілий зріст. Для розмальовування стін теж майстрів мусіли звозити з різних місць і вони представляють різні школи: в одних гама тонів ясніша, в других суворіша. В одних більше виявляється ремінісценції елінистичних шкіл, другі далі відійшли по шляху стилізації. Але мало того, очевидно для такої великої праці як розмалювання цілого Софійського собору взагалі не вистачило майстрів стінописів і їм на допомогу мусіли покликати майстрів мініятюристів, що не звикли до широкого стінного письма, а більше призвичаєні до дрібненького малювання книжкових ілюстрацій. Це видко з порівняння мальованих на стіні хочби образів св. Наталії й св. АдріянаЦе два симетричних, сказати б паристих образів, а разом з тим яка між ними велика ріжниця. В той час як св.Наталія написана видно вправним майстром стінного малювання широкою манірою, монументально, святий Андрій, як повна протилежність, вималюваний дрібничково, без найменшої монументальности, видно майстрові зовсім непривично малювати широким письмом величаві стінні малювання, а його рука звикла до дрібонького малювання у книзі. Але такі малювання, як св. Адріян, попадають між розписами св. Софії рідко; здебільшогохарактерною ознакою малю-

х/ Н. Покровський: Новое церковное искусство и церковная старина - Свѣтильник 1913, I стор. 15-17.

ванця виступають осягнення строгого,величавого й монументального стилю з більшим або меншим,іноді дуже далеким відгомоном старого канону елліністичних шкіл.

Коли мозаїки й стінописи св.Софії в Києві виявляють собою власне твір візантийського мистецтва XI стол.на київському ґрунті,то цього не можна сказати про мозаїки й стінописи слідуючого XII стол.,памятки яких донедавна зоставалися в кількох місцях.Очевидно приїзжі майстрі,що працювали над оздобами св.Софії й можливо інших храмів XI стол.,мусіли взяти собі як помішників,місцевих робітників і в той спосіб заложити в Україні школу мозаїчистів і стінописців,які вже самостійно працювали над оздобами наших церков XII століття.Твори мозаїчистів ще до недавна зберегалися на стінах Михайлівського манастиря і тільки в четвертому десятиліттю XX століття модерні витончені варвари їх знищили,щоб не існувало одинокого памятника українського мозаїчного мистецтва XII століття,і для того зруйнували ввесь Михайлівський манамтир! Композиційно мозаїки Михайлівського манастиря повторювали той самий порядок зображень,що ми бачили й в Софії,тільки в Михайлівському манастирі збереглися лише евхаристія й з нижнього ряду пара святих, в тому числі св.Дмитро Солунський.

Мозаїки Михайлівського манастиря так само на золотому тлі виложені із шматочків непрозорої смальти й каміння місцевих українських порід. Тому вони не такі блискучі,як у св.Софії;очевидно техніка київських мастерень не могла дорівнювати високій технічній удосконаленості еллінських мастерень,але тим вони цінніші для нас,що виявляють місцеву українську творчість. Самий образ Дмитра Солунського,чубатий,з українською зачіскою, з овалом обличчя і швидче по-словянськи,ніж класичнр закруглений,що-правда ще в римській броні,але не по-римськи трактований,зраджує місцеву київську творчість.Образ евхаристії, що близько наслідує той самий образ із св.Софії,в деталях від нього відмінний: престол не має клворія,а янголи над ним схрещують рапіди; зате навколо престолу зображено вівтарну перегородку,цей примітивний ще,український іконостас.Христос так само представлений двічі,але знову відповідно до місцевого звичаю,подаючи хліб,і має в другій руці потир,а з іншого боку,подаючи вино,тримає чашу; апостоли по пість з кожного боку підходять не в такому строгому ритмі,як у св.Софії,але більше оживленими групами.Покійний київський професор А.Прахов про ці мозаїки писав: "Подивіться на дві мозаїки: евхаристію софійського вівтаря й евхаристію михайлівського вівтаря і для прикладу порівняйте апостолів,що підходять справа до Христа з чашою: ви мимоволі віддасте перевагу михайлівському зображенню:скільки природности в рухах і в виразі благоговіння в першій нахиленній постаті,скільки шляхетної грації в другій.Наскільки постаті виросли й стали стрункі. Стильвагається,бо в принесені з Візантії форми руська фантазія,опанувавши їх,починає вносити живі спостереження: себто на наших очах починається той органічний творчий процес,що поміг,наприклад,італійцям,скористав-шись з усього,що могла дати їм Візантія,повести діло мистецтва - шукання краси зовнішнього й внутрішнього життя людини - далі й далі до феноменального удосконалення в творах XVI століття! Століття XVI було для нас добою навчання,століття XII початком самостійної художньої діяльности; так,самостійної,бо український учень византійського учителя вже почав стежити дійс -

ність і вносити свої спостереження в мистецтво"[x]/.

В святій Софії ще всі написи зроблено в грецькій мові,а на евхаристії Михайлівського манастиря напис уже в мові тодішній книжній словянській.

Очевидно ще живіше,ніж мистецтво мозаїки привилося в Україні й розвинулося малярське мистецтво і в тому числі стінопис.Бо від X століття й аж до наших часів ми маємо спромогу стежити,як це мистецтво розвивалося в нас,яку переходило еволюцію й як в залежності від доби та обставин модифікувалося. Коли в X стол.у Десятинній церкві й в XI стол. в св.Софії стінопис є твором візантійських майстрів на київському ґрунті, то в XII стол.це вже творчість місцевих українських шкіл,що повстали в Україні під впливом діяльности майстрів візантійських, виписаних в Україну для виконання великих малярських антриприв. Памятники стінопису з XII стол.уціліли в Києві в церкві Спаса на Берестовім /невеликий фрагмент - половина округлого медальону із зображенням янгола/,потім у руїнах церкви біля Остра,т. зв."Юркової Божниці": тут збереглася розпись цілої вівтарної апсиди,що наслідувала мозаїкову композицію головних вівтарів Софійського та Михайлівського манастирів у Києві.Але найбільше й найцікавіші стінописи з часів XII стол.зберегла нам Київська церква св.Кирила за Подолом.

В Кирилівській церкві так само в апсиді головного вівтаря представлено було той самий комплекс сюжетів,що засобом мозаїки був зображений в Софійському й Михайлівському манастирях,а мальований по стіні ми бачимо й в церкві коло Остра.Очевидно,цей канон зображень в апсиді головного вівтаря був загальним і вважався обовязковим для кожної церкви.Але особливо цікаві в Кирилівській церкві в південному притворі на честь св. Кирила цикль малювань із діяній цього святого.Тут представлено,як св.Кирило повчає в різних місцях і на соборі церковному, і в царя, і в церкві і т.д.Всі композиції витримані в педантичній симетрії; окремі постаті трактовано іноді в характерних позах і з виразистими головами,хоч самі постаті в монументальности та величавості незаперечно уступають перед постатями Софійського собору.Зрештою стиль розпису Кирилівської церкви так само відноситься до розпису Софійського собору,як мозаїки Михайлівського манастиря до софійських мозаїк,себто окремі постаті менше величаві,але більше оживлені і в деталях проникає в них спостереження сучасного життя.Так в композиції "св.Кирило вчить в соборі" представлений візантійський імператор в імператорських орнатах досить схематично й абстрактно; а в композиції "св.Кирило вчить царя" представлений очевидно український князь далеко реальніше й оживленіше,а в одягу /вишитий поділ сорочки/ ніби зраджує деталі місцевої князівської тноші. Дуже поетична композиція раю,що представляє Діву Марію з Христом на колінях на троні серед саду поросłого райськими деревами й квітами з купами праведників по боках.В раю так само витримана божеська симетрія не властива земному життю.

Від XIII століття цього найтемнішого періоду нашої історії,від якого залишилося найменше памяток,все ж маємо досить значні фрагменти розпису по стінах з манастиря в Бакоті на березі Дністра,манастиря висіченого на горі в скелях.Тут так само бачимо ряди святих поставлених відокремлено між собою. Тут ці постаті святих досить живо представлені,але в монументальности й величавости ще більше втрачають і часами доходять кр-

---

x/Труди московскаго археологическаго общества.Т.XI.в.3,ст.24-25.

сто вже до здрібнілости.Очевидно вже почувається зміна часів, обставин,смаків, і на зміну монументального,величавого аристократичного стилю візантійсько-романського,почувається наближення бюргерського,здрібнілого,але більше оживленого,з нахилом від абстрактної стилізації до натуралістичних подробиць, остаточно звільненого від елліністичних реміністенцій малярства ґотицького стилю.

Щодо малярства окремих переносних образів,то від них так мало чого залишилося,що тепер дуже тяжко про них висловити якусь певну усталену думку.Оскільки можна догадуватися,то окремі переносні образи малювали тим самим складом,що й монументальне стінне малювання.Знаємо напевно,що майстрі,які фахово займалися малюванням образів,в Україні були,а Печерський Патерик наводить навіть імя особливо визначного в Києві артиста маляра,київо-печерського ченця,майстра Аліпія,який на замовлення благочестивих князів малював окремі образи для іконостасів. Але праці його до наших часів не збереглися.

II.Українське малярство доби ґотицької.

Малярство доби ґотики в Україні вперше зазнало безпосереднього стику з малярством італійським,що саме в XIУ столітті залишило "візантійську манїру" малювання й під впливом великого майстра Джотто зробило велитенський крок до реалізму. Всі італійські видатніші майстрі малярства XIУ стол.змагались потрапляти в сліди Джотто й тому ціле італійське малярство того століття є творчістю школи або напряму джоттизму.Правдоподібно один із пізніших майстрів джоттистів прибув в Україну й тут на найзахіднішій межі України лишив серію стінописів виразно джоттівського напряму.Дещо з тих стінописів збереглося й досі в каплиці в Горянах під Ужгородом,в т.зв. горянівській ратунді.В селі Горянах була раніше збудована з часів візантійсько-романських округла будівля /правдоподібно хрещальня/,а в XIУ стол. до неї вже в ґотицькому стилю прибудували невеликий церковний карабель,обернувши стару хрещальню у вівтар.Очевидно зразу після цієї перебудови було стіни розмальовано як у вівтарі,так і в прибудованій частині сценами здебільшого з нового завіту й постатями окремих святих. Стінопис зберігся не дуже добре, але на щастя залишився нереставрований і деякі композиції,як Благовіщення або поклін трьох царів у вівтарі,а Розпяття та особливо Покрову в самій церкві можна добре розібрати.Всі ці малюнки зраджують італійську джоттівську школу,а особливо Покрова представлена так,як це стало після Джотто традиційним у фльорентійському,а потім і взагалі італійському малярстві: Діва Марія стоїть в цілий зріст з молитовно зложеними руками,два янголи по краях підтримують поли її мантії,а під покровом тієї мантії натовпи віруючих на колінах.Всі обличчя вимальовані в характерних джоттівських взірцях.

Від приходу джоттівської школи в Україну можна було сподіватися великих наслідків,але далі Ужгороду на схід, очевидно,італійські впливи не пішли й джоттівське малярство в Горянах в Україні залишилось як унікум.

Натомість у Західній Україні розвинулась своя питома українська школа малярства органічним процесом еволюції від

великих малярських шкіл, привезених в Україну греками. Ми вже знаємо, що грецькі взірці з XI століття викликали до життя українські школи, які модифікували еллінське малярство в напрямі до втрати на величавій монументальности, а зате придбанням більшої оживлености. Ще далі в тому напрямі малярство пішло в XIII стол. як це показують фрагменти з Бакоти, і ще новий крок, фактично в тому ж напрямі, ми тепер можемо сконстантувати на порівнюючи недавно, вже по війні, відкритих фрагментах стінного малювання у вірменському соборі у Львові.

Ці малювання XIV стол. ще мають постаті по старому великі, але неприродньо тонкі й витягнуті; традиційна стилізація переходить у безпомічну метушню накопичених ліній, а при тому в деяких дрібніших деталях дуже влучні натуралістичні подробиці. Коли стінопис XIII стол. з Бакоти вже еволюціонував в цьому ж напрямі, то в тім чується переходова доба від романського мистецтва до готицького, але в основі це мистецьтво романське. Стінопис XIV стол. у вірменському соборі у Львові теж є твором тієї ж переходової доби, але в основі мистецтво вже готицьке тільки з пережитками в доби романської.

Вповні ясно спрямілене малярство готицької доби, коли вже цей процес від романської величавости до готицької оживленості закінчився, представляють циклі стінописів XV стол., що збереглися переважно на етнографічно польських землях. Процес розвою малярства в Україні був такий імпозантний, українські малярські школи осягли такого розвою, що Польща не могла їм протиставити власних мистецьких осягнень і мусіла буває послуговуватися українськими майстрами. Так по в польських римо-католицьких костелах в XV стол. працюють українські майстрі й творять стінні розписи з греко-українською традицією та словянськими написами.

Коли ми кажемо про натуралізм цього готицького українського малювання, то, розуміється, цей натуралізм треба розуміти не в сучасному змислі, а в порівнянні до старого українського малювання романо-візантійської доби. Треба все памятати, що українські малярські школи почалися від грецької науки і хоч уже її дуже модифікували, але основи декораційного малярства ще довго дають себе відчувати, може аж до XVII стол., а подекуди спеціяльно в іконографії затрималися й до наших часів.

Власне елліністичні ремінісценції в готицькому малюванню заникають зовсім, але залишається візантійський змисл декораційности й стремління до декораційного трактування стінопису й образу українських майстрів майже ніколи на довший час не покидає.

Між циклами українських стінописів XV стол. за старший, мабуть, треба вважати стінопис люблінської замкової каплиці, розписаної майстром Андрієм з учениками в 1415 році.[x] Це разом з тим і найбільший цикл стінописів, бо вкриває всі стіни церкви, і вівтар, і стовпи, і склепіння. Головним чином представлені сцени нового завіту, але зустрічаються окремі сцени й старого завіту, і окремі постаті святих, отців церкви, анахоретів, архангелів і ін. як у цілий зріст, так і в погруддях, а іноді й в медальонах. В композиціях панує ще символізм - напр., будинок, в якому відбувається тайна вечеря, намальований на тлі композиції,

---

x/ Проф. І. Огієнко пропонує читати дату напису на люблінських стінописах, як рік 1418. - І. Огієнко: Люблінські написи 1418 р. Варшава. 1928.

але столи круглі й апостоли сидять навколо столів в живих групах,а не так,як пізніше за часів ренесансу й за італійським прикладом тайну вечерю стали представляти за довгим столом, а Христос і апостоли сидять,як у театрі на сцені лише по одній стороні столу,обличчям до глядачів.На тайній вечері люблинської каплиці апостоли всі дванадцять сидять групами довкола круглого столу;Христос у центрі композиції з німбом довкола голови,а з боку на тлі міської стіни /готицької/ ще раз повторений Юда,що виходить з вечері й впевненим кроком іде виконати свій намір,а на шиї в нього сидить чортик.Цікаво підкреслити скільки натуралістичного спостереження в ритмі кожної ходи.

Трохи інакше скомпонована тайна вечеря в Сандомірському соборі: стіл,так само круглий,стоїть під пеленою,перекинутої з однієї вежі до другої і це символізує знову таки ту хату, в якій відбувається вечеря.Христос з німбом довкола голови сидить збоку композиції; це відбирає всяку іератичність цілій композиції,і,навпаки,цілість виглядає,як жанровий образок;апостоли планомірно сидять довкола столу,іноді в позах,що свідчать за уміння автора спостерігати й віддавати в малюнку життєві подробиці,не поривaючи з принципом стилізаційної декоративности.В сандомірському соборі ця тайна вечеря є одною з чотирьох композицій,що збереглися на одній стіні головного вівтаря,де, крім тайної вечері,ще представлено "Вхід до Єруса - лиму","Поцілунок Юди" і "Знесіння Христа".Тепер відкрито й другу стіну малювань в тім самім вівтарі,на якій предстсвлено сцени з життя Христового після воскресення: св.діви біля гробу Христового,св. діви повідають апостолам про воскресення Христа,тощо.

Знову великий цикль з української стінописи вкриває в соборі на Вавелю в Кракові всі стіни й склепіння каплиці Чесного Христа /чи Ягайлонської/; тут так само представлені події з нового завіту й янголи по-одинці або в ангельських соборах.В тому числі "Тайна вечеря" може найбільше іератично представлена,ніж в обох попередніх композиціях: вона найбільше симетрична,німби не тільки навколо голови Христа,але й всіх апостолів,крім Юди; ціла композиція настільки симетрична, що ніби складається з кількох овальних кол: основне коло лінії, що закреслює стіл; майже також,трохи більше,коло творять голови апостолів,круглі німби збільшують враження панування в композиції геометричних кол.Будинок,в якому відбувається вечеря,представлений на тлі образу,теж дуже симетричний,а голова Христа ще обведена симетрично півколом центральної куполи будівлі.Але при всій урочистості іератичної композиції, апостоли розміщені хоч дуже симетрично,але разом з тим дуже живо й так само з численними натуралістичними подробицями.Ці стінописи не знати хто саме виконував,але з підпису знаємо,що їх виконано в 1470 році.

Ця традиція ґотицького стінного малювання,що дістала собі признання й за етнографічними межами України,і при дворі польських королів,трималася ще й в XVI стол.,як ми бачимо з невеликих фраґментів стінного малювання,що збереглися в церкві у Лаврі.І на цьому фраґменті ми виразно бачимо частину декоративної будови з перекинутою над нею пеленою,як в сандомірській тайній вечері,тільки тут і пелена ще виразніше,натуралістично представляє тканий український убрус; на передному тлі збереглися голови святителів церкви в німбах,але,як видно, в досить оживленій ґрупі.

Від ґотицької доби памятники малярської творчости ді

йшли до нас не тільки у вигляді стінного малювання,але вже збереглися й окремі образи,мальовані на деревляних дошках. Останніми часами українські музеї у Львові придбали декілька дуже цінних образів,які датують ХІУ століттям.Не маючи підстав наперед відкидати таке датування,всеж мусимо бути найбільше обережні й почекати аж поки в літературі появляться докази й аргументація такого датування,щоб мати змогу критично оцінити підстави того датування й тоді зайняти до нього відповідне становище. Але датування ряду образів ХУ століттям і початком ХУІ вже ніяких сумнівів не викликає.Ці образи особливо докладно розібрано й здебільшого репродуковано в солідній праці директора Національного Музею І.Свенціцького: "Іконопис галицької України ХУ-ХУІ в. в"/Львів 1928/.Описавши й подавши репродукції кількох образів з ХУ стол.,як "Моленння"/Деісус/ із Старйск, прекрасні "Преображення" із Цеперова та з Бусовиськ,і особливо "Євхаристію" з Дома - тиря,на якій апостоли підходять до Христа не в плавному ритмі, як це представлялось в романсько-візантійській добі,а гуртом , товплячися один на другого,при чому дві половині причастя хлібом і вином представлено не симетрично,але в обох випадках Христос стоїть зліва,а апостоли до нього товпляться з правого боку.Розуміється ,тут і натяку не має на ту іератичну величавість і небесну симетрію,але далеко більше життя,як це буває в церкві,коли віруючі товпляться до священника за причастям.Додавши до цих ікон з ХУ століття ще кілька чудових образів з початку ХУІ стол.,особливо "Деісус" з Волцнева й фрагмент тої ж композиції з Лисянич,І.Свенціцький закінчує висновком: " мистецтво,це без маніри, без випадкового глядання чогось неозначеного,без примусу майстерства,лише прекрасне простотою й силою рисунку,дуже близького до дійсности,навіть у подробицях,було надхнене ясністю замислу й довершене руками,що вповні володіли технікою пластичної мови в передачі не тільки художнього замислу,але й краси та поваги реальної дії. Мистецтво це,виявлене ось тут на невеликій скількості памятників іконописи,було вислідом безперечного розцвіту її.

ІІІ. Ренесанс.

Коли малярство готицької доби було логічним продовженням української традиції,що власне започаткувалася ще в ХІІ столітті,яка стреміла позбавити малярство іератичної монументальности, а більше наблизити до реального життя,але переводило це власними силами,зберегаючи відданість принципам візантійської декоративности,то в другій половині ХУІ стол.,коли ввійшли в силу світські засади ренесансу,той самий процес ускладнився запозиченням реалістичних успіхів малярства на заході,особливо в Італії, Нідерляндах і Німеччині.Ми знаємо,що ще в ХІУ стол. італійське мистецтво прийшло в Україну в формах джоттизму /каплиця в Горянах на Карпатській Україні/,але тоді воно не зробило впливу на Українське малярство й в історії нашого малярства залишилось епізодом без наслідування.Проте в другій половині ХУІ стол. знайомство українських майстрів з західньо-европейськими школами привело до неперечних впливів західнього малярства на українське.Але з одного боку сила старих традицій і відданість принципам декораційности,з другого боку обережність і вдумливість, з якими українські майстрі сприймали західні впливи,не підлягаючи їм,не малпуючи,а тільки сприймаючи й перетворюючи в горнилі власної мистецької творчости,зробили те,що недовгий вік малярства

чистого ренесансу в Україні,що тривав може яких півстоліття,був може одним із найбільше глибоких,найбільше напружено творчих періодів у цілім українськім малярстві.Це був час,коли й чужого навчались і свого не цурались.

З одного боку,традиції ґотицького малярства жили довго й консервативніші майстрі продовжували триматися старих звиклих ґотицьких форм і на протязі другої половини ХУІ і першої половини ХУІІ століть,трималися на протязі цілого часу,доки поступовіші майстрі сприймали західне мистецтво ренесансу й поєднували його зо своїми,вже не стільки візантійськими,скільки старо-українськими,традиціями,бо,розуміється,за чотирі століття традиції ґрецьких шкіл встигли стати українськими. Так що побіч нового ренесансового малярства жило в Україні й старе ґотипьке,аж поки його не змело в ХУІІ стол.нове революційне в нас барокко. Але і тоді старі традиції,хоч може відірвалися від мистецького процесу,але,замкнувшися в іконографічному майстерстві,дожили майже до наших часів.

Але очевидно історичну ролю в малярстві другої половини ХУІ стол.грають ті свідомі майстрі ренесансу,що своїм глибоким напруженням творчих сил привтілили українському малярству елементи малярства західнього,не перейнявши їх просто механічно,не перекопіювавши їх,але запозичивши з них те, що там було найкращого й повязавши в одну цілість з кращими з власних традицій і в першій лінії з традицією декоративности.

Позичали українські майстрі з малярства італійського,нідерляндського й німецького,а найбільше,розуміється,з малярства, що перед тим святкувало у Фльоренції в ХУ стол.справжні перемоги в малярстві геніяльних осягнень.Від життєрадісного малярства фльорентійського кватроченто х/,розуміється,було чого повчитися що ця наука таки дійшла до України,було справді благодійним для українського малярства.Яскравим представником цього напряму,засвоєння деяких рис із фльорентіського малярства до українського вжитку був майстер Федуско із Самбору.На жаль,про цього майстра ми більше нічого не знаємо, як тільки одну його працю - образ Благовіщення,що до світової війни переховувався в житомирському церковно-історичному музею. На щастя,на образі зберігся напис,з якого ми знаємо,що виконував цей образ майстер Федуско з Самбору на замовлення шляхетної Мотрони Іваницької.

На образі зображено дві постаті: Богородиці й архангела Гавриїла,обидві з дещо диспропорційно великими головами й з здрібнілішими нижніми частинами тіла; обидві завинуті в одіння з мягкого шмаття,що на Богородиці мягкими ніби втомленими складками спокійно падає додолу,а в архангела звивається від пориву швидкого руху,з яким архангел злетів до Діви Марії помахом дужих барвистих крил. Рухи в обох дуже живі: в архангела рішучі,у Діви Марії,навпаки,зовсім нерішучі й дуже влучно віддають здивування,замішання й покору Пречистої.Такі композиції Благовіщення в італійському,а зокрема фльорентійському кватроченто досить часті; а сама неправильність пропорції персонажів та затяжкі й дещо великі голови в дуже подібних виглядах є властивою одному з другорядних фльорентійських майстрів,що називався Нері ді Бічі.Але коли обидві постаті Благовіщення ніби зрисовані з якогось італійського оригіналу,декорація назагал витримана в старих українських декораційних традиціях: дві

- - - - - - - - - - -

х/Кватроченто - це 1400 /чотирьох соті/роки,себто ХУ століття.

високі будівлі роблять тло для двох постатей ,причому ці будівлі складніші,ніж на старших українських декораціях і ніби виведені на італійський лад,а одна над головою Діви Марії ніби має відкриту італійську лоджетту,а арка склепіння,що в центрі лучить ці дві будівлі,має виразно характер італійського ренесансу.Тло золот ,що ушляхетнює загальну декоративність,але чого після XIУ стол. в італійців майже не трапляється.Отже старий український принцип декоративности поєднано з італійським представленням персонажу; і це зовсім не надає цілому образу еклектичного вигляду,бо всі елементи композиції й виконання продумані,зеднанні й злиті до одної цілости.

Поруч італійських впливів може ще частіше в українських образах доби ренесансу зустрічаються наслідування німцям,і може найбільше нюрнберзької школи.Наприклад,Воскресення Христа з села Березова,що нині переховується в Національному Музею у Львові,в розположенні Христа,янголів і жовнірів так близькі , начебто змальовані з образу нюрнберзького майстра Міхаеля Вольгемута ,а жовніри навіть і одягнені і мають уніформи,ніби нюрнберзькі ляндскнехти XУI стол. А разом з тим вершини гір і будівлі Єрусалиму на задньому тлі виконані умовно,стилізовано, згідно з старою українською декораційною традицією.

Так само на триптиху Страстей у Львівському Національному Музею,що походить з Угерець Ліських,на великому розпятті в центрі й на численних сценах мук Христових довкола поєднано німецьке трактування персонажів і композиційне їх розположення з умовно стилізованою декорацією тла окремих сцен. В муках Христових,де "Христа б'ють",кати у вигляді німецьких ляндскнехтів,ніби зрисовані з аналогічних образів Гольбайна батька, а тут же поруч /верхній образ/ сцена представляє Христа перед Пилатом і трактована в старих українських традиціях:Пилат,представлений в старому князівському одягу вояка,як звикли їх представляти на українських мініятюрах, і ґанак Пилата,ніби виворії,умовно здіймається над Пилатом та Христом.Знову старі українські традиції майстерно поєднано з запозиченням від німців,але глибоко вдумливоб творчою працею зеднано до одної цілости.

Нідерляндські впливи на українське мистецтво доби ренесансу,себто до XУII стол.почуваються найбільше в портретному малярстві.Свіцбкий ренесанс покликав до життя цей перший свіцький рід малювання. Українські маґнати часів ренесансу хотіли мати свої портрети й до їхніх вимог майстрі пристосовувалися.Наслідуючи в портретах нідерляндців,українські майстрі вже не зверталисьдо рафінованих точних фляндських примитивістів XУ стол.,а більше позичали від нідерляндців їм сучасних,що вже були отруєні знайомством з італійським малярством.і свою манеру малювання старалися італізувати,а в дійсності маніризували. Але спеціяльно портрет нідерляндський і в цей сумний час мандрування стояв на високому рівні досконалостий робив благодійний вплив на мистецтво українського портрету.І справді портрет князя Констянтина Острозького визначається непересічними якостями. Велике обличчя князя обрамлене пишною розлогою бородою дивиться з портрету,як справжнє обличчя видатної людини ренесансу,сина свого часу.Воно світиться розумом,енергією,рішучістюдалекосяглим плануванням різних політичнх комбінацій, а разом з тим сластолюбні уста,похотливо дихаючий ніс і блиск очей показують,що цей князь політик і полководець уміє цінити й насолоду життя й сластолюбних утіх,так само,як насолоду боротьби й перемоги.Те саме враження доповнює й його одяг, що

складається з великої футром виложеної князівської шапки й кованого сталевого панциря, в який закуто сильну, могутню постать цього князя войовника, що вмів викувати долю свою й свого не дуже старого та невисоко шляхетного, але їм возвиличеного роду. І тут цікаво як довкола шиї зпід сталевого панциря просмикнутий пишний білий комір сорочки добре плоєної й облямованої тонкими й дорогоцінними голяндськими коронками.

Також подиву гідний і портрет Раїни Могилянки, сестри митрополита Петра Могили, дочки молдавського господаря, відданої за князя Вишневецького, -могутньої державниці маєтків на Волині й безмежних просторів на Лівобережжю. Ця елеґанська й шляхетна пані, одягнена згідно із звичаями українських маґнаток в національний одяг, пошитий ще з легких тканин, без вжитку тяжких брокатів, якими будуть себе пізніше заковувати гетьманші та полковниці. У Раїни Могилянки, ще немає барокової тяжкости, яка прийде пізніше, але все легке, елеґанське, кокетливе, а разом з тим шляхетне; і шляхетності не шкодить певна дещо наївна провінціяльність, що виявляється хочби в тому, як поверх хустки, що по місцевому обвиває голову й закриває волосся і як очіпок є вже закінчєним головним убором, а тим часом кокетлива пані поверх нього ще одягає твердий еспанський капелюшок з аграфом і перами, що саме тоді ввійшов у моду в західній Европі.

Так українське малярство в добу ренесансу, що після чотирьох століть, що було малярством виключно релігійним на послугах церковного культу, перейшло на службу свіцьких меценатів і потрапило стати легким елеґанським свіцьким малярством. Поєднавшись з мистецтвом Західньої Европи потрапило синтезувати кращі надбання свої й чужі, не боючися новизни й не занедбаючи шляхотніших рис власної старовини, яка не без боротьби, але всеж в слідуючій добі мусіла відступити перед новими надбаннями й запозиченнями.

IУ. Барокко.

Стиль барокко прийшов в Україну в самім початку ХУІІ століття і то безпосередньо з місця свого народження - з Італії. В перших роках ХУІІ століття майстрі барокко, спочатку архітекти, вже працювали в Києві і в західній Україні, - це тоді, коли ще не тільки ренесано, але в глухішій провінції ще доживав віку старий ґотицький стиль. Прибували італійські майстрі доби барокко в Україну двома шляхами: головно через землі австрійської корони з Італії суходолом і морським шляхом через Крим і бувші ґенуезькі колонії.

В малярстві поднх/мистецтва барокко дав себе відчути дещо пізніше, ніж в архітектурі, але коли відчувся, то раптом дав себе знати виразним зворотом в шляхах малярської творчости. В той час як в добі ренесансу українські майстрі малярства сприймали закордонні мистецькі впливи обережно, вдумливо, комбінуючи чуже, запозичене з кращими традиціями українських малярських шкіл, і творючи в той спосіб оригінальну українську школу ренесансового малярства, в добі барокко це зовсім змінилось: в цій добі українські майстрі якось залишили свої старі декораційні традиції і декораційну стилізацію рисунку, а раптом сприйняли осягнення европейських, головно фляманських малярських шкіл і передовсім підлягли впливу великого фляманця Р у б е н с а. Ніхто так як Рубенс в Европі не вмів виявити в малярстві вели-

чі аристократії і аристократія всієї Европи вхопилася за мис - тецтво його і його наслідувачів,щоб пишно декорувати свої па- лати та церкви,а єзуїти особливо енергійно використовували це малярство,,щоб робити імпозантнішими свої костели.З цим малярством єзуїти зявилися і в Україні,щоб,використовуючи цю могутню зброю,ширити між схизматиками свое католицтво; православні українці мусіли так само були скористуватися засобами цього мистецтва,щоб зробити пишнішими свої церкви і якось протистави - тися навалі єзуїтів.Крім того у другій половині ХУІІ ст.барокове мистецтво прийшлося дуже довподоби новому українському шляхетству,що тільки вийшло з козацької верстви і спішило позолотити свої недавні герби.Тому немає нічого дивного,що разом з потягненням до пишности та розкошів українці захопилися барок- ковим малярством і так само українські майстрі малярства разом і беззастережно сприйняли впливи цього мистецтва і передовсім впливи Рубенса.

Щоправда,в першій половині ХУІІ ст. між українськими меценатами ще доживали віку аристократи-консерватисти,що кохалися в старих традиціях українського мистецтва і зоставалися йому вірними.Між ними на першому місці треба назвати Петра Могилу,що відбудував і прикрасив в Києві ряд церков.В числі відбудов Могили одною з головніших праць була відбудова мурованої церкви Спаса на Берестові,збудованої десь ще в ХІІ ст.,але наполовину зруйнованої.Могила відбудував цю церкву в складі пятибанної української церкви і всередині сказав всю розмалювати в старих українських традиціях,які він ще вважав за грецькі. Напис на одній з композицій,уложений віршами/навіть каже,що ці малювання виконано "перстами греків",з чого думали,що для розмальованця цієї церкви Могила спроваджував майстрів з Греції. Але напис уложено не греками,тільки київськими елліністами, що поплутали в тексті стару класичну еллінську мову з новою візантійсько-грецькою мовою,крім того і помилок допустилися; тому їх вираз,що малювання роблено "перстами греків" треба розуміти в тому сенсі,,що малювання зроблено в старому т.зв. "грецькому" складі,себто в старих українських традиціях декоративно стилізованого малярства.І справді малювання цієї церкви стоїть ще на тих засадах,якими розмальовували свої циклі майстрі ХУ ст., від майстра Андрія в Любліні починаючи і аж до майстрів церкви в Лаврові.Тільки малювання часів Могили вже не має тієї свіжости і безпосередности,що ті старіші малювання,бо очевидно ті старі принципи малювання вже не одушевлювали ліпших майстрів ХУІІ ст..Але церкву Спаса на Берестові розмальовували десь у сорокових роках ХУІІ ст.,а рівно 50 років пізніше,в девятдесятих роках тогож століття київські майстрі з доручення нового пишного мецената,гетьмана Івана Мазепи,розмальвували ново-відреставровану Мазепою церкву над головною брамою до київської Лаври.Тільки 50 років відділяютьці малювання від малювань сусідньої церкви Спаса на Берестові,але великі серії стінних малюваньцих двох церков між собою зовсім не подібні,як памятки зовсім ріжних і здавалося б дуже між собою віддалених періодів часу.Малювання церкви Спаса,це,такби мовити,останній ґрандіозний вияв старих українських традицій у стінному малярстві, а малювання церкви над вратами Лаври,це знову перший ґрандіозний вияв нового малярства,вільного від традицій старої декоративности і стилізації.

Над розмальованням стін Троїцької церкви над лаврсь - кою брамою у Києві працювало чимало майстрів і може не одночасно.Можливо,що деякі композиції перемальовано,або й заново ви-

конано трохи пізніше,на початку XVIII ст.Але кращі малювання відносятьоя до 90-х років XVII ст. і виявляють виразний домінуючий вплив Рубенса,як це видно хочби з процесії святих дів і жон; намальовані рубенсовим складом,ці жони виглядають не дуже святими,а навпаки,як звичайно у Рубенса,добре угодованими, з випещеними тілами,елегантно і пишно вбраними світськими дамами. Що в деталях їх пишних убрань подекуди виявляються частини специфічно українського одіння,надає цим образам особливої цікавости вияву бароккового рубенсового напрямку на українському ґрунті.

Разом з повівом бароккового складу в українських церквах,осягли надзвичайної пишности та ошатности церковні іконостаси: вони власне в цім часі почали підноситься до самої стелі церкви і то в найвищому місті під головною банею; число рядів ікон дуже збільшилося,ікони засвоїли звичай триматися золотого тла,а для більшої пишности і це тло почали робити не рівним,з рельєфно тисненим визерунком рослинного орнаменту. Особливо славні барокові іконостаси з XVII ст. збереглися в західній яУкраїні в церквах: рогатинській,св,Параскеви у Львові і особливо,самий пишний,в селі Богородчанах,куди його було передано із скиту Манявського.Образи богородчанського іконостасу мальования майстра Іова Кондзелевича.Дуже можливо,що Іов Кондзелевич переїхав із своїми учнями та підмайстрами до скиту Манявського з Києва,де він,правдоподібно у 1698 році,викінчив іконостас для вищезгаданої Троїцької церкви над лаврською брамою; але ікони того іконостасу не підписані,тому з певністю цього твердити не можна,тоді як ікони богородчанського іконостасу зберегли подекуди виразні і докладні підписи .Малювання ікон богородчанського іконостасу / в репродукціях опублікованні Національним Музеєм у Львові,де тепер часово той іконостас переховуеться/ свідчить,що майстер Іов Кондзелевич був не тільки талановитий,але й дуже освічений майстер свого часу,не тільки дістав солідну малярську освіту,але й удосконалив її подорожами по чужих землях.Його праця зраджує знайомство автора і з італійським малярством і німецьким та нідерляндським; особливо це виявляється в іконах із складними композиціями,як Знесіння Христа,або Успіння Діви Марії.Коли центральна частина образу зраджує знайомство майстра з італійськими композиціями, то на передньому пляні "невірний жидовин" з одсіченими руками зраджує впливи"німецько-голяндські",а краєвид з архітектурними деталями в глибині образу навіть має в характері дещо від українського тогочасного міста.

В добу барокко в Україні впершеипоявляються школи з навчанням мистецтва.З певністю можна сказати,що навчання різних галузів мистецтва солідно було поставлено в київському колегіумі,що в XVIII ст.став академією,але на українське малярство,здається,ще більше враження справила спеціяльна мистецька школа,заснована при Києво-Печерській Лаврі з майстрами італійцями на чолі.Мабуть впливами цієї справжньої на ті часи академії мистецтва треба пояснити що деякі образи,вийшовши з цієї школи,ставали,такби мовити,канонами,наслідування яких появлялося по всіх просторах України.Такий канон намісного образу Христа-Учителя з розкритою евангелією в одній руці і благословляючою другою рукою в 90-х роках XVII ст.вийшов мабуть з київської школи і став взірцем для цілої України від Поділля та Волині аж до Слобожанщини.Такий образ з Поділля переховуеться в Київському музею,зовсім подібний до нього з Чернігівщини був на виставці XIV археологічного зїзду в Чер-

нігові; такі ж образи з Волині переховувалися в житомирському музею,а проф.С.Таранушенко опублікував декілька репродукцій таких самих образів на Слобожанщині.Це свідчить не тільки про те, що київська школа мала великий вплив на малярську творчість в Україні,але й про авторитетність цього мистецького осередку.

В добу барокко широко розповсюдився звичай малювання портретів,але для портретного мистецтва ця доба не дуже щаслива.Українські портрети доби барокко не мають уже тої вдумливости і психольогічного опрацьовання,що мали в попередню добу ренесансу,і тих високо мистецьких якостей,які проявляються пізніше в XVIII ст.Баррокові українські портрети,це здебільшого не дуже тонко намальовані,пораховані головним чином на зовнішню імпозантність,портрети.Вони представляють світських або духовних достойників часто в цілий зріст,в пишних одіннях з аксесуарами їхньої родовитости /герби/,іноді досить сумнівної, і більше переслідують завдання панегіричні,ніж чисто малярські. Хіба виїмком з цього загального правила являється творчість талановитого львівського майстра В а с и л я,що був придворним майстром короля Яна Собіського,якого й портретував; той портрет нині переховується у Фльоренції в Музею Уффіцій.

У. Рококко.

В добу барокко українське малярство так зжилося з західньо-европейським і звязалося з ним такими тісними вузами, що коли на заході тяжке і пишне барокко уступило місце в XVIII стол.легкому та елеґанькому рококко,то ця заміна,що пішла з Франції і швидко розлилася по всій Европі,зовсім не забарилася виявитися і в Україні. І цікаво ,що Україна черпала нові впливи не через інші рухи,не черех сусідні землі,що самі сприйняли нова мистецтво із Франції та передали на Україну,а тільки безпосередньо із Франції,не спізнюючись,а може випереджуючи в цім сусідні народи. В лаврській школі малювання збереглися з тих часів т.зв. "Кунсбушки" /Kunstbuch /,це книги-альбоми, в яких зібрані рисунки,що мали бути учням взірцями для рисування і відрисовування; в цих кунсбушках між іншими знаходяться деякі рисунки,що коли не оріґінали,то безпосередні одрисовки з рисунків таких чільних майстрів,батьків французького рококко,як В а т т о,або Б у ш е. Ті ж кунсбушки показують, як швидко українські майстрі сприйняли нові засади малярства,бо поруч з поданими рисунками знаходяться рисунки безперечно місцевого походження,але,зроблені в новім характері.Це дуже цікаві рисунки,що представляють місцеві типи,напр.,козака з оселедцем на голові і з бандурою в руках,в козацькій одежі,вписованого дуже майстерно,але в характері ґалантного каваліра доби рококко.Цей новий спосіб рисування відразу перейшов і в малярство,в якому зразу угніздились не тільки новий спосіб рисування,але також і нові гамми кольорів легких,світлих життєрадісних тонів з домінуванням барв рожевої і блакітної.

Але як не близько українське рококко звязане з західньо-европейським,воно все ж має свої специфічні одміни..В Україні доба рококко є разом з тим і добою останніх часів козацької України,добою коли Україна втрачала останні права своєї автономії.Меценати доби рококко,як Кальнишевський,Розумовський - останній кошовий запорозький,останній гетьман український,а також і інші останні лицарі козацької України,надали веселому мистецтву рококко елеґійний серпанок,властивий ос-

таннім людям завмираючої доби; це поєднання елегійности з галантною веселістю надає дуже пікантний характер всьому мистецтву ХУІІІ ст. в Україні і в тому числі особливо малярству. Разом з тим мистецька продукція дуже зростає; ніби останні люди козацької України розуміють, що їх часи минають і поспішають в пишних памятниках мистецтва увіковічнити свою добу, її блеск і велич. Тому рококко в Україні зберігає в значній мірі пишність, статність, а інколи і урочистість форм, вироблених в попередню добу барокко.

Нарешті в добі рококко ще далі просякає до мистецтва світський дух, що в малярстві переймає і церковні образи. Ікони малюють так само в світлих радісних кольорах, суворі брунатні тіні з них зникають, як зникає й строгість рисунку сухих виснажених облич, а натомість приходять святі з мягко нарисованими округлими рожевими обличчями. Вони часто мало нагадують святих небожителів, а швидче елеґантських членів тодішнього ґалантного суспільства. Наприклад, сцена одвідин святої Галжбети Дівою Марією із сільської церкви на Переяславщині: якби не вінець легко зазначеної авреолі над головою св. Галжбети, то можна було б подумати, що це зовсім не ікона, а жанровий образ, що представляє двох модних дам ХУІІІ століття на порозі будинку однієї з них серед краєвиду романтичного парку, які так любило малярство рококко брати як тло для образів.

Коли світський характер так переймає навіть церковні малювання, то, розуміється, в цім періоді малярство особливих успіхи мало робити в світській ділянці і дійсно зробило передовсім щодо портретового малярства. Правда, новий дух рококко приходить в портрети ХУІІІ ст. поступово, іноді починаючи з деталів або навіть аксесуарів, але потрохи опановує і цілу зовнішність зображуваних персонажів. Так портрет полковниці переяславської, жінки полковника Сулими, по барокковому імпозантний; поза зображеної дами напружено поставна, одягнена вона в тяжкі негнучкі брокати з пишними, золотом тканими, візерунками, на голові кораблик виглядає як тяжка футрова шапка, але, згідно з духом часу, ця дама тримає в одній руці малий елеґантний молитовничок, а не тяжкий фоліянт, а в другій руці квітку, яка так мало гармонує з цією так мужественною особою; а лаконічні аксесуари на тлі портрету вже зовсім в дусі ґалантного рококко: з одного боку малий в легкому орнаменті герб Сулимів, а з другого боку маленька медальйон-іконка, повішена на одвабній стрічці, деталь, яка б не прийшла до голови майстрові народнього, імпозантного барокко. А от сучасний цьому, а може навіть і трохи старший, бо виконаний коло 1726 року, портрет гадяцького полковника М. Милорадовича вже зовсім пересяк і духом і стилем рококко. Обличчя рожеве, напудроване і підбарвлене, вуса вже не спущені по-українськи додолу, а закручено, як голочки, округлений овал обличчя, легко опушений борідкою, козацька шапка на голові виглядає як модний тоді берет, керея виглядає як гусарський ментик і в цілому пан полковник Милорадович на цьому портреті виглядає швидче як паркетний шаркун, а зовсім не степовий козак-рубака. Такаж зміна зайшла і в портретах міщанської веротви. У Львові в музею Ставропігії збереглася серія портретів українських львівських міщан, членів славного колись львівського братства. Ці портрети з ХУІІ ст. тяжкі в пятикутних масивних полях виглядають дебело, але дуже поважно. Навпаки, у ХУІІІ ст. з приходом рококко обличчя братчиків мякшають, лагідніють, тратять силу й мужність, а виглядають трохи збабілими. Навіть зовнішній образ портретів вже не тяжкий пятикутний,

а мягко вигнутий в формі ніби вази, і цей обріз оздоблений візерунками з характерними для стилю "рокайлями" і легкими рослинними завитками.

В добу рококко між майстрами малярства деякі особистости вибилися із свого оточення і стали славними майстрами свого часу. До таких майстрів належать Григорій Левицький /помер 1769/, що більше відомий як гравер, а особливо Олекса Антропов / 1716-1795/. Цей майстер розписав у Києві за допомогою Григорія Левицького іконостас і всі ікони Андріївської церкви. В цій роботі, як молодий ще учень, починає і син Григорія Левицького Дмитро Левицький, пізніше один із найславніших українських майстрів портретового малярства. О. Антропов також більшу славу здобув як артист-маляр портретовий. Портрети його роботи писані трохи підкресленими лініями, ніби вирізані. Жіночі портрети Антропова являються справжніми документами епохи. Ці немолоді жінки, повні здоровля, з природним розумом в очах, з пристрастними вустами дихають темпераментом, дужою волею, сильним характером. В них чується енергія і суворість, з якою вони уміють тримати міцно під залізною рукою тисячі своїх кріпаків, але в них чується поруч з розумом і розбещеність азіятського деспота. На портреті о. Дублянського, сповідника цариці Катерини II живо дивиться обличчя розумне і енергійне, швидче обережного дипломата, ніж слуги вівтаря. У своїх портретах Антропов ніколи не забував дуже майстерно вирисувати на одіннях своїх моделей вибагливі рисунки едвабних та брокатових тканин, діяманти і самоцвіти царських шифрів, панагій та медальйонів.

Антропов починає собою ряд визначних українських портретистів, які в слідуючій добі, під кінець XVIII та на початку XIX ст. осягають вершин портретного мистецтва, яких навіть французькі дослідники цінять на рівні з найкращими англійськими та французькими майстрами того часу.

VI. Класичність.

Мистецтво класичности, опанувавши смак поступової частини европейського суспільства в останній третині XVIII століття, надзвичайно швидко розлилося й по Україні, де прийшлося до смаку всім верствам населення — від найвищої верхівки магнатів до закріпощеного і найупослідженішого селянства. А творчі сили українського народу, розбурхані в попередніх часах, силою інерції продовжували давати незвичайно талановитих майстрів мистецтва, що спеціяльно в галузі малярського мистецтва не тільки дорівнювалися, але й перевищували найкращих европейських свого часу. Але трагічна доля України, що привела її саме перед цим до співжиття з Московщиною в межах однієї держави, дуже відемно відбилася в цій добі на розвиткові українського мистецтва. Справа в тім, що Московщина не могла йти за віком і не мала своїх скільки небудь здібних майстрів і мусіла їх спроваджувати або зза кордону, або з України. Використовуючи своє домінуюче становище в російській державі, Московщина в найбруталь ніший спосіб нищила в Україні всі огнища мистецтва і мистецької освіти, а найздібніших майстрів мистецтва навіть примусом переселювала до північних столиць — до Москви та Петербургу. В самім кінці XVIII ст. було зруйновано визначний мистецький осередок у Харкові, що, під назвою додаткових класів при Харківському колегіумі, був справжньою академією мистецтва. Коло

того ж часу було й мистецьку школу при київо-печерській лаврі здеґрадовано до стану звичайної іконописної школи з невисоким рівнем іконописного ремесла,а ще трохи згодом було закрито й Київо-Могилянську Академію з тим,що на її місці було відкрито суто і обмежено теологічну духовну академію. Так штучними репресіями Московщина осягнула того,що в Україні не залишилося визначних мистецьких осередків,і хоч Україна ще продовжувала давати великі талановиті особистості,та вони мусіли були переїздити до Московщини,а Україна оберталася щодо мистецького життя в глуху провінцію.Таким чином впродовж цілого XIX ст.констатується таке ненормальне явище,що осередки українського мистецтва збиралися поза етнографічними межами України,головно в столицях Московщини.

Ще в попередню добу Олекса Антропов вже мусів був майже всю свою діяльність зосередити у Петербурзі та пізніше в Москві.Але й там Антропов зібрав навколо себе цілу колонію українських учнів,між якими був відомий портретист Петро Дрожжин /I745-I805/,який виконав дуже добрий груповий портрет свого учителя з родиною. Та найбільше славний між учнями Антропова,розуміється,великий український майстер портретового мистецтва Дмитро Левицький /I735-I822/.Дмитро Левицький,син талановитого гравера Григорія Левицького,що був приятелем і помічником Антропова,будучи ще молодим I7 літнім юнаком,разом з батьком,помагав Антропову в розмальовуванні Андріївської церкви у Києві.Після скінчення праці в Києві,Антропов забрав з собою Дмитра Левицького до Петербургу,та так там Левицький і залишився на все своє довге життя.У Петербурзі Левицький швидко виявив свій геній і став найкращим портретистом свого часу не тільки на цілу російську державу,але й на цілу Европу. Хібащо англійські портретисти того часу могли дорівнюватися Левицькому.У I770 році Левицький став академіком і професором портретового мистецтва в академії,а в I780 році був іменований "придворним портретистом" царині Катерини II,яку не один раз портретував.Недавно ще один портрет Катерини II,невідомий раніше,роботи Левицького знайдено на острові Мальті,де він оздоблює парадну гофмайстерську салю мальтійських лицарів. Портрет роботи Левицького,що представляє славного філософа XVIII ст.Дідро і знаходиться в Женеві і досі служить окрасою тамошнього музею.Французький дослідник Люї Рео каже про цей портрет: "Філософ Дідро,якого Левицький мав нагоду пізнати підчас його перебування у Петербурзі,представлений недбало одягненим з відкритою шиєю,по-артистичному: цей дуже добрий портрет, більше подібний і більше проникливий,ніж портрет роботи Ван Лоо,належить історично-мистецькому музеєві Женеви,де він заслуговує тим більше бути відзначеним,що це одинока праця,яка може на заході дати поняття про великого портретиста",бо портрет Наришкиної,- одинока робота Левицького в Парижі в Люврі,- не належить до кращих творів нашого майстра.Розцвіт діяльности Д. Левицького припадає на 70 та 80 роки XVIII ст. Може найбільшу славу Левицькому робить серія портретів т.зв. "смолячок",себто вихованок Смольного Інституту в Петербурзі.На цих портретах молоді панночки представлені у цілий зріст,здебільшого в сценах пасторалів або балетів,які вони виконували.Вони відповідно одягнені і приміщені на тлі парків або декорацій, що представляють романтичну природу. Від цих портретів в значній мірі віддає ще добою рококко і вони особливо яскраво свідчать, що хоч Левицький вже й належить до доби класичности,але в нього ще багато залишилося від доби рококко.

Коли дух рококко ще почувається в творчості Левицько-

го,то цей дух значно слабший, майже зовсім вже не чується в працях учня Левицького,другого великого українського портретиста Володимира Боровиковського /1757-1825/.Боровиковський родом з поважної козацької родини на Полтащині / син значкового товариша Луки Боровика з Миргорода/ власне здобув мистецьку освіту ще в Україні і тільки,коли з наказу Катерини II мусів був переїхати до Петербургу,то дещо удосконалився там під проводом Лампі і Левицького. Коли Левицький почав старітися і тратити зір,Боровиковський заступив його як найкращий портретист на початку XIX ст..Бенуа справедливо каже: що в Боровиковського багато спільного з Левицьким,але й велика різниця. Левицький не мав засвоєної маніри і тому ліпші його портрети зовсім не подібні між собою,тоді як Боровиковський засвоїв собі маніру,від якої вже не відхилявся.Тому можна навіть мати сумнів чи дуже подібні портрети Боровиковського до представлюваних осіб,бо вони надто подібні між собою.Але маніра Боровиковського була чарівна маніра,-- пише Бенуа - "і кожний його твір дає величезну насолоду чудовою,ним вишуканою гамою сіро-зелених,білих,блекло-жовтих барв,серед яких він з таким вишуканим смаком умів покласти брудно-жовтий тон турецької шалі або ніжно-блакітний єдвабного поясу.Ліпше всякого англійця розвязував він найскладніші,здавалося б,неможливі зіставлення барв....Саме малювання Боровиковського,його пензель,його система накладання барв,коли і не посідали тієї невловної тонкости та емалеватости,що за ліпших своїх часів посідав Левицький,то все ж самі по собі були чарівні...Коли порівняти малювання Боровиковського з сучасним йому західньо-европейським, то можливо знайти хіба в англійців щось подібно чарівне; мало того: доведеться дати перевагу нашому майстрові,що стосується чисто технічної удосконалости,перед такими майстрами,як Рессель і навіть Генсборо.Але він,як і Левицький,уступав останньому власне в розгадці,в одухотворенню зображуваних осіб,або й цілої своєї доби.В цім відношенню Боровиковський уступав і Левицькому". Всі ці позитивні риси портретів Боровиковського ми бачимо на портреті його земляка,що в Петербурзі став вельможою,міністром часів Олександра I,а то саме,- Дмитра Трощинського,на якому,поруч з чарівним малюванням,виступає і офіційність міністра і пишна обстанова доби клясичности.

Та коли Левицький більше,Боровиковський менше,але несли з собою ще дещо із духа рококко,то рішуче цього позбавився їх третій земляк Антін Лосенко /1737-1773/.

Для історії не тільки українського малярства,але й малярства цілої російської держави знаменною є дата 1753 року, коли цариця Елисавета дала указ,щоб трьох хлопців з придворної капелі,що зпали з голосу,віддати в науку малярства до портретового майстра Івана Аргунова. Цих хлопців було привезено до капелі з глухівської співочої школи,тому часто Глухів зазначають як місце їх народження; але це невірно. Ці хлопці були: Кирило Головачевський /1735-1823/,Іван Саблучок /1735-1777/ та Антін Лосенко. Всі троє виявили в Аргунова значні успіхи, вступили до Академії і пізніше стали професорами Академії. Найскромніший між ними своїм талантом Кирило Головачевський залишився в Петербурзі,був сумлінним портретистом і прожив свій довгий вік біля Академії,де був інспектором клясів.

Другий -Іван Саблучок /його прізвище часто переробляли на московський лад -Саблуков/,скінчивши Академію,енергійно домагався повороту в Україну,,за якою,як видно,дуже тужив в Петербурзі і потрапив настояти на своїму: бо справді в 1767

році Саблучок вже переїхав до Харкова і тут під назвою "добавочние класси",заснував при харківському колегіумі справжню академію мистецтва,яка процвітала три десятиліття і була закрита в 1798 році.Від самого Саблучка до нас дійшов тільки один портрет пана Юрьева,що свідчить,що Саблучок був видатним майстром портрету. З його учнів із харківської школи вийшли такі майстрі малярства: Василь Неминущий,Семен Маяцький та Лаврін Калиновський. Коли Саблучок у 1777 році помер,то його заступив,як професор "добавочних классів" спочатку,недовго, Неминущий,а потім два останні. І Маяцький і Калиновський після харківської школи їздили удосконалюватися до Петербургу в Левицького; Маяцького Левицький відпустив до Харкова з такою характеристикою:"про успіхи в малюванні сумніватися не можна,якби не ввійшло в мозок самолюбіє".Для Калиновського ж Левицький виклопотав ще закордонну подоріж і Калиновський закінчив свою малярську освіту в Італії.Заступивши Саблучка у харківській школі,Маяцький провадив молодші кляси,а Калиновський старші.

Антін Лосенко,після школи в Аргунова та в Академії, спочатку працював як типовий майстер доби рококко: такий його портрет пастелями Хлюстиної - румянена голівка з пудрованим волоссям і віночком на голові,такий його "interieur " в характері Шардена "в майстерні". Обидві ці речі свідчать про Лосенка, як про дуже видатного майстра доби рококко.Але Лосенко за визначні успіхи в Академії дістав закордонну подорож і двічі їздив до Парижу.Там у Парижі він попав у центр класичного малярства, захопився ним,наскрізь перейнявся й,вернувшись до Петербургу, могутнім поризом потягнув усе малярство цілої російської імперіїна нові шляхи класичного малярства.Грунт для того в Московщині не був відповідним і не зразу послідовники нового малярства здобулися на видатніші осягнення,але сам Лосенко в своїй експансивности скоро перегорів і 36 років,вже як директор Академії,зійшов у могилу.За життя Лосенко славився як автор великих класичних або релігійних полотен,як "Володимир та Рогніда", або "Принесення в жертву Ісака",і вони справді визначаються дуже добрим рисунком та композицією,але все ж і нині в творчості Лосенка нам більше промовляють його повні характеру й енергії портрети,в тому числі і автопортрет,ніж академічні композиції. Так само й в Боровиковського ми високо цінимо його портрети й мало беремо на увагу йоно релігійне малярство.Треба мати досить точну мистецьку підготовленість,щоб тепер розуміти красу й мистецьку удосконаленість історичного та релігійного малярства тих часів,тим більше,що справді між талановитими тодішніми майстрами працювало багато нездарних професорів Академії,між творами яких,як в морі,тонуть праці справді талановитих майстрів класичности.

Одночасно з вище названими великими українськими майстрами/що працювали в Петербурзі,один талановитий український майстер присвятив свої сили рідному краєві,але за кордоном російської держави.Це був Лука Долинський /1750-1824/ родом із Білої Церкви на Хвастівщині.Щасливою нагодою він попав у протекцію до львівського владики Льва Шептицького,що дав йому можливість завершити мистецьку освіту у Відні.Скінчивши там з відзначенням Академію,Долинський повернувся до Львова,де й осів на ціле життя.Працював Долинський головно над прикрашенням церкви св.Юра у Львові,для якої виконав малювання по стінах,стовпах і образи для іконостасу.Академік В.Щурат свідчить,що в 1863 році Ф.Лобеський високо оцінив ці праці Долинського,як "націховані природністю,гармонією,силою кольориту без яркости,гарними

формами і сміливим,легким та виразистим вжиттям пензля". Крім св.Юра, Долинський виконав дуже багато праць для інших церков у Львові і поза Львовом у Західній Україні й особливо багато праці поклав у Почаєві,де малював по стінах і окремі образи. Як справжній майстер доби класичности,Долинський, хоч не був з фаху портретистом, залишив також серію портретів,головним чином львівських владик і західньо-українського духовенства.

По смерти Боровиковського в 1825 році в класичному малярстві цілої російської держави почувається ніби застій,а подекуди навіть і реакція проти класичности з напрямом до реалізму. Цей рух заініціював теж украї - нець /грецького коріня/ з Ніжина Олекса Венеціанов /1779-1847/, учень Боровиковського, і зібрав у своїй майстерні досить значну групу учнів. Але його скромне мистецтво не було як слід оцінене сучасниками,а коли в тридцятих роках знову заблисло запізненим блеском класичне малярство в творчості Карла Брюлова,то учні Венеціанова всі перебігли до цього модного і зреклямованого професора. В числі учнів Брюлова були й останні українські майстрі класичного малярства, як Іван Сошенко, Тарас Шевченко,Дмитро Безперчий та інші. Між цими,так би мовити, епігонами класичного малярства перше місце належить, розуміється, Тарасові Шевченкові, генієві українського слова, що з фаху був майстром малярства й мав дуже великий малярський талант. Многогранний геній Шевченка також дуже різносторонньо виявився і в пластичному мистецтві. Тут творчість Шевченка яскраво виявилася і в різних галузях малярства: портретовому, жанровому, пейзажевому , релігійному. Крім того, Шевченко щасливо пробував своїх сил у скульптурі і в гравюрі. Як гравер Шевченко володів досконало технікою гравюри на металі, а також на камені /літографія/. Особливе признання мають гравюри Шевченка; як гравер, він дістав гідність академіка,але можливо, що тепер ми найбільше цінили б Шевченка як рисівника.Однаково високо стоять його рисунки олівцем,і тушею,і сепією,і акварелею,і іншими засобами рисування та заливання.

Як майстер останньої доби класичности/часи Бідермаєр/,Шевченко уникав великих академічних полотен, а його творчість найкраще виявлялась у невеликих інтимних речах. Правда, він не все уникав і більших образів олійними фарбами, як відомий його образ "Катерина",але особливу йому малярську славу здобули портрети,як елегантні жінки, так і повні індивідуальности чоловічі. В релігійних образах Шевченко давав оригінальну композицію, далеку від загально розповсюджених композицій, як "Розпяття", що так неподібне до всіх образів Розпяття,що ми звикли бачити в кожній церкві.

В пейзажах Шевченко не тільки віддавав свій власний настрій, але й індивідуальні характерні ознаки тих краєвидів, які він зарисовував.

Зовсім інакше виглядають у нього краєвиди азійських пустель і зелено-блакитних гір і степів України; але в Україні Шевченко в іншому характері трактує різні, виразніші ляндшафти Правобережної України і мягкіші, перейняті ліричним настроєм краєвиди Лівобережжя. Цілу окрему групу в творчості Шевченка займають його автопортрети. Вони такі різноманітні, від молодечих портретів у Петербурзі підчас науки в Академії, і цвітучих мужественних портретів роблених в Україні, а потім цілої серії автопортретів на засланню, по яких крок за кроком можна простежити, як недоля заслання поступово ламала цей могутній організм, і нарешті автопортрет після заслання, по яких можна простежити, як близиться до могили цей колосально сильний духом, але зломлений тілесно великий чоловік. Його автопортрет у перших часах заслання і другий, зроблений в останніх часах нидіння в Новопетрівському форті на живі очі показують, що переніс Шевченко за десять років поневіряння в азійській пустелі в салдацькій шинелі. Ми повинні бути дуже вдячні Шевченкові спеціяльно за те, що він залишив нам велику серію своїх автопортретів, що являються, власне, мальованою автобіографією геніяльного поета.

В добу Шевченка, останні майстрі доби клясичности пустили в люди вперше в українському малярстві жанрові образи і вони швидко зайняли в малярстві головне місце. До того часу діапазон нашого малярства обмежувався до портретів та композицій релігійних або історичних. З початку клясичного малярства появився у нас пейзаж, як самостійна галузь малярського мистецтва, а з кінцем доби клясичности появився в нашому малярстві і жанр, цей останній в другій половині XIX ст., в добу еклектизму та реалістичних і поступово-громадських ідей, які опанували тоді малярство, зайнявши у малярстві чільне місце, яке перед добою клясичности в усіх періодах належало релігійним образам, а в добу клясичности - портретові.

УІІ. ЕКЛЕКТИЗМ.

Уже в попередню добу клясичности, в останнім її періоді молодші українські майстрі малярства, здебільшого учні Брюлова, як Тарас Шевченко, Дмитро Безперчий (1825-1913), навіть Іван Сошенко (1806-1876) були типовими майстрами своєї доби, це значить були майстрами третього періоду клясичности, так званого Бідермаєрцайт, тому вони вже не малювали великих академічних полотен, а їх творчість мало більше інтимний характер це були невеличкі і нерепрезентативні, а призначені для родинної інтимної обстанови невеликі портрети; ці майстрі навіть охоче залишали олійні фарби для акварелів та олівців, що більше надавалися для дрібних оздоб обивателів того часу. Тоді увійшли до вжитку і розвинулося мистецтво сильветів. І все, що творилося найкращого в мистецтві того часу, мало інтимний характер. Консервативніші майстрі, що продовжували триматися великанських полетек з історичними або релігійними композиціями, талановитих індівідуальностей з поміж себе не виділяли, і їх мистецтво видохлося; в той час у талановитіших майстрів воно далі чарувало, зле саме своєю інтимністю. Це значило, що мистецтво менше обслуговувало пишні палати магнатів та вельмож, а більше пішло на послуги середніх верств населення, бюргерських кол, середнє заможнього міщанства. Цей соціяльний здвиг мусів дійти свого органічного розвою та природнього завершення, і це виявилося в мистецькому рухові, що звалило остаточно клясичність, чи як тоді висловлювалися - академізм. Вже через два роки після смерти Шевченка в стінах петер-

бурзької Академії, що була природним огнищем для української мистецької молоді (бо в Україні академії вже не існувало), вибухнула ціла революція: студенти Академії під проводом українця Івана Крамського з Острогорського на Слобожанщині, ті що мали кінчати Академію і заложили мистецьку артіль для вільної праці нового суспільства. Той соціяльний здвиг, що вже раніше намітився до праці для середнє заможньої верстви суспільства, скоро появився в тому, що соціяльна тенденція опанувала мистецькою творчістю, дала їй певний поступовий громадський напрямок (по російські -"направленіе") і загніздила в малярському мистецтві так зване "направленічество". Ця течія полягала в тому, що майстрі силкувалися по можливості точніше (фотографічніше) віддати дійсність, але сюжети для своїх образів при тому брали або з простонароднього життя, або коли панського, то з метою показати вади того панства, вади тогочасної соціяльної дійсности, ("обличительное направленіе"), переймалися соціяльною проблемою, або тенденцією і своєю малярською творчістю переслідували завдання більше тенденційно-малярські, ніж мистецько-малярські. Тоді майстрі оголосили війну проти формули "мистецтво для мистецтва" (своєю дорогою формули беззмістовної і дурної), а висунули формулу мистецтва на службі громадських ідеалів. В шістьдесятих роках ця течія мистецтва "з направленіем", поєднавшися з аналогічним рухом в літературі тогочасній, змінилася, а з початком сімдесятих років адепти цього нового тоді мистецтва зорганізувалися в товариство "передвижних виставок", яке тріюмфувало і в Україні аж до кінця століття. По назві цього товариства і все малярство останньої третини XIX століття часто так і називається "передвижництвом". Це товариство передвижних виставок поставило собі завданням щороку урядувати велику виставку образів, переносячи (передвигаючи) цю виставку від одного до другого більшого міста. Одкривали виставку в Петербурзі, потім "передвигали" її до Москви, а далі до Києва, Харкова, Одеси, до всіх найбільших українських центрів. В Україні ці виставки в українській громаді викликали ентузіязм, бо молода тоді українська громада одушевлювалася тими самими громадськими напрямками, які пропагували ці виставки.

Основоположниками товариства Передвижників були українці Мясоїдов, Крамською, Ґе, найталановитішими співробітниками їх теж були українці - Рєпин, Кульженов, Бодаревський, Нілус, Пимоненко та інші; найкращі вияви тенденційности мистецтва передвижників сромітця дати українець Ярошенко, найвидатнішими пейзажистами передвижників теж були українці - Куїнджі, Лагоріо, Дубовською, майстром історичного жанру був теж українець Литовченко. По-за українцями товариство передвижників підпирали остзейські німці - Перов, Кладт, Клевер; росіяне, за винятком пейзажиста Шишкіна і майстра історичних образів Сурікова, в цім товаристві були на других ролях; ціла ця доба передвижницького мистецтва аж до кінця XIX століття більше відноситься до українського мистецтва, ніж до російського, яке воно офіційно репрезентує; але для українського мистецтва ця доба не надто щаслива, бо вже в ній ми не зустрічаємо таких геніїв малярського мистецтва, як хоч би Левицький та Боровиковський в попередній добі.

Оскільки центр ваги нового малярства полягав не в мистецьких осягненнях, а в заглибленні громадсько публіцистичної тенденції, то і не дивно, що найталановитіша і найбільша постать українського малярства того часу Микола Ґе, (1831-1894) був власне більше глибоким філософом, ніж артистом маляром. Його

творчість висунула глибоку філософічну проблему "двох правд"і з широкою філософською ерудицією цю проблему опрацьовувала. Ця проблема захопила Ґе ще змолоду, і він вилив її в образі "Тайної вечері". Головною постаттю в цім образі, розуміється, уявляється Юда - якого Ґе представив як ідейного націоналіста. Тридцять серебреників для Ґе ролі не грають, це тільки деталь, щоб забруднити образ Юди, який в очах майстра був ентузіастом ідейського націоналізму; він пішов за Христом в надії, що могутня проповідь Христа відновить жидівське царство. Коли ж Юда переконався, що Христос має зовсім інші інтернаціональні, вселюдські аспірації, для яких жертвує національними інтересами жидівства, то Юда мусів зрадитися і погубити Христа, хоч би для цього і прийшлося піти на 30 сребреників. Глибока і хвилююча проблема, образно поставлена майстром-філософом Ґе по нині і ще довго зостанеться актуальною; хіба нині ми не переживаємо часів боротьби інтернаціонального соціялізму з соціяльним націоназізмом, які Ґе символізував в постаттях Христа та Юди своєї "Тайної вечері", Та ж колізія двох правд нануе в образі Катерини II над труною Елисавети, ту ж проблему почав Ґе вилцвати в нескінченому образі Шевченка на допиті у генерала Дубельта, а ще повніше ту ж проблему двох правд виявив Ґе в образі царя Петра і царевича Олексія. Царевич Олексій втілює всю упертість і завзяття національного консерватизму Москви,а Петро I символізує брутальну силу інтернаціонального деспотизму. Цей образ став центральним образом першої передвижної виставки. Ця проблема двох правд, двох противників, що кожен глибоко вірить в свою правду і за неї готовий згинути, переслідувала Ґе до кінця днів: їй присвячена і остання велика композиція Ґе "Голгота", де ці дві правди символізують Христос і розбійник, що обидва умірають, кожен за свою правду. Цього образу царська цензура не допустила до виставки. Може найяркіше цю проблему двох правд Ґе висвітлив в образі "Христос перед Пілатом", коли інтеліґентний, широко освічений Пілат ставить Христу питання "Що є істина ?" А Христос стоїть перед ним у вигляді тупого, обмеженого фанатика, але з кошмарно твердим, крицевим поглядом, який примушує повірити, що фанатична обмеженість Христа перемагає філософічну широкість епікурейця Пілата. Цей образ Ґе був би епохальним, якби в захопленні філософічної проблеми Ґе не далеко відійшов від мистецькости виконання. Постать Пілата із спини, з одставленою рукою так жахливо зле малювана, що псує ціле враження від образу. А тим часом Ґе міг бути і був добрим майстром, особливо в реалістичних портретах, як портрет Костомарова, який Ґе одписав Науковому Т-ву ім.Шевченка у Львові, де він і знаходиться, або портрет Н. Конiської (з дому Петрункевичів), невістки Ол. Конiського, або в портреті власної невістки і багато інших.

Віртуозніше як майстер малярства, але далеко поверховіше ніж Ґе, був учень Крамського Ілля Репін з Чугуева під Харковом (I844-I930), що в кінці XIX століття уважався найбільшим майстром малярства на цілу Росію. Талановитий майстер Микола Ярошенко (I846-I898), що дав кілько дуже сильним портретів,зійшов на революційні теми, і його тенденційно революційні образи "Вязень", "Студент","Отруїлася" більше переслідують мету революційної пропаганди, ніж мистецьких осягнень. Микола Бодаревський, Микола Кузнецов і інші передвижники, розуміючи реалістичне малярство, як наближення до фотографічности, заповнювали щорічні передвижні виставки, що після трiюмфів у сімдесятих-вісімдесятих роках минулого століття, вже в девяностих ста-

ли цікавими і своєю сірістю лише підкреслювали, що малярство мусить залишити громадську тенденційність, а обернутися до шукань за чисто мистецькими осягненнями.

На перших передвижних виставках живий рух почувався в малярстві пейзажному. Особливий успіх мав Архип Куїнджі (I842 - I9IO) своїми українськими краєвидами, ефектовно освітленими здебільшого мі-сяшним сяйвом. Куїнджі (справжне прізвище - Шаповал) був учнем Івана Айвазовського (I8I7-I900), що власне був ще представником пейзажного малярства доби класичности. Айвазовський (українізовано в паперах він звався Гайвазовський)походив із вірменської родини, що ще в XIУ столітті переселилася до Галичини і там проживала більше 400 років. Батько майстра переїхав у Крим, оселився у Феодосії, де і родився будучий майстер українського пейзажу художник Айвазовський. Родившися на березі Чорного моря, він море дуже покохав і став майстром співцем Чорного моря. Спочатку він ще малював українські степи, а пізніше став виключно мариністом. Прославившися мариніст у Европі та Америці, Айвазовський поклав початок цілій школі українських мариністів, між якими особливо визначалися Руфим Судковський, з Очакова, Лев Лагоріо з Феодосії, Гаврило Кондратенко, Микола Гриценко і багато інших.

В трьох найбільших містах України: у Києві, Харкові та Одесі українські пейзажисти фактично в тому часі зложили три групі трохи відмінні між собою , але всі досить численні. У Києві найсильнішим пейзажистом в кінці минулого століття був Сергій Святославський, але найбільшу славу здобув Володимир Орловський, що учився у Сошенка і з рекомендацією від нього до Шевченка поїхав у Петербург; у Петербурзі ж прославився своїми краєвидами киянин Кость Крижицький; у Києві мали успіх Володимир Менк і майстер виключно українських краєвидів родом з польської родини - Вжещ, так само А. Сабатовський. Під кінець століття між київськими пейзажистами визначався Петро Левченко, але йоно цікавіші праці відносяться до пізнішої доби.

Не менше ніж київська, визначилася в малярському мистецтві група харківських пейзажистів, між якими особливо вславилися слобожане Микола Дубовський і близький до нього Кость Первухин; творцями реалістичного пейзажу лівобережної України були харківці - Микола Сергіїв, Михайло Ткаченко і особливо Сергій Васильківський (I854-I9I7) краєвиди якого, завжди невеличкі , високо цінилися. Від свого звичаю малювати невеличкі образи Васильковський неохоче відступав, малюючи три великих пано для дому Полтавського земства.

Між пейзажистами Одеси найбільшим майстром являється,Іван Похитонів (I850-I923) родом з Херсонщини. Працював Похитонів найбільше за кордоном, головно в Парижу, де навіть французів дивував тонкою незрівняною віртуозністю своїх невеличких краєвидів. Похитонів свого часу зробив безперечний вплив на Васильківського, що багато завдячував тонкість виконання своїх краєвидів Похитонову, хоч і не міг вповні йому дорівнятися. Між одеськими майстрами, що спеціялізувалися на українських краєвидах визначалися Герасим Головко, Микола Околович, Г. Лодиженський, С. Горонович та інші. Одеський порт залюбки малювали Олександер Попов, Володимир Бальц, Петро Ганський та інші. До одеської групи треба зарахувати ряд майстрів походження грецького, українського, молдавського, але це все майстрі, що родилися в Україні, підлягли українським впливам і коли не українізувалися свідомо (українська свідомість за царських часів до революції I905 року, особливо в Одесі, була дуже невелика), то несвідомо

або краще півсвідомо українізувалась їх мистецька творчість. Між цими майстрами особливо визначався Киріяк Костанди, але до них треба ще зарахувати таких майстрів, як Микола Алексомати, Евнен Буковецький, Олександер Стиліануди, Борис Еґіз, Катерина Петрококино, Ерато Маврокордато, Олександер Бистажь, Евген Посполітакі і багато інших.

Як не низько в тих часах - під кінець вісімдесятих років - стояла українська свідомість, але якраз тоді і то серед одеських майстрів вперше виявилося почуття окремішности від москвинів і стремління утворити український осередок мистецтва паралельний до столичних, але районово український. Як вислід такого стремління було десь коло 1889 року заложено товариство "Южно-Русских Художников в Одессе". (В тих часах постійно українці ховалися за назвою "южно-руссов", так,що і журнал "Київська Старина" був присвячений дослідам "южно-русской" історії). Основоположником одеського товариства Южно-Русских Художників був свідомий українець талановитий артист маляр Лев Скадовський (1846-1892), близький приятель Олександра Русова. Сам заможний херсонський поміщик (як і Микола Кульнецов та майстер українського історичного жанру Віктор Ковалів - член одеської громади, автор образу "Остання рада на Запоріжжі") Скадовський хотів відтяти українських майстрів від російських столиць і заложити товариство українських передвижників. Ніяких інших програмових завдань Скадовський одеському товариству не ставив, крім того, що членами товариства мали бути майстрі з України і передвижні виставки уряджувати виключно по українських містах. Однодумців Л. Скадовський, хоч сам постійно жив у себе в маєтку недалеко від Миколаєва, знайшов в Одесі. Основоположниками товариства Южно-русских художників у Одесі, крім Л. Скадовського, що, на жаль, швидко помер, були ще Микола Кравченко, Опанас Розмарицин, Киріяк Костанди, Олександер Попов, Микола Кузьнецов, Григорій Лодиженський та скуптор Борис Едуардс. Пізніше до товариства пристали українці художники як одесці, так і з поза Одеси, як Левченко, Пимоненко, Ян Станиславський з Києва, Іван Рашевський з Чернігова, Леонід Пастернак, Петро Нілус, Гераким Головков і інші з Одеси. Товариство після смерти Л. Скадовського тяжко боролося з матеріяльними труднощами, але його виставки мали успіх в Одесі, в Харкові та по інших містах України. Товариство працювало до самої революції.

VIII. СУЧАСНІСТЬ.

З кінцем XIX століття передвижництво видохлося; опозиційно настроєне суспільство в поступовіших елементах перейшло до революційної тактики "направленіе" передвижників вже перестало імпонувати, воно видавалося застарілим і наївним. Разом з тим опозиційно настроєні майстрі з "направленіем" перемогли академізм і самі щасливо увійшли до академії, з якою стільки воювали; увійшли як переможці, як нові професори. Але доля не забарилася проти цих нових професорів озброїти нову мистецьку молодь, яку не задовольняв тенденційний реалізм передвижників з опозиційною закраскою. Нова молодь цікавилася мистецтвом, а не громадськими течіями. І передвижники тільки завоювали свої позиції та здобули петербурзьку Академію, як зараз опинилися в стані консирваторів, щоб не сказати реакціонерів відносно молоді, яка рвалвся в перед до нових мистецьких осягнень. З передвижниками зоставалися або менше обдаровані елементи з молоді,

або слабші мистецькі індивідуальності. Між ними були й добрі майстрі, як учень Рєпіна, унук Шевченка, Фотій Красицький, що добре рисував, дав добрі рисовані портрети Шевченка, але як майстер мистецтва без композиційної винахідности і без тяжкого відчування фарб. Його товариш Михайло Козак при тих самих вадах ще й далеко слабший рисувальник. Трохи вище їх стоїть західньо-український майстер Модест Сосенко (1875-1920), що свідомо ухилився від надто поступових мистецьких течій і, закінчуючи мистецьку освіту у Парижі, умисне обрав собі учителів між солідними академістами . З Парижу Сосенко вернувся до Львова, солідний майстер реалістичного напрямку без імпресіоністичних ухилів. Його портрети і автопортрет добре зроблені яскравої характеристики; жанрові образки, як хлопці на плоті, дуже живі, але мало цікаві.

Між тим за кордоном реалізм вже давно зробив сміливий крок від фотографічного і академічного реалізму до розвязання проблеми світла і світлотіни, віддання тримтіння сонячного світла і розбивання світляних хвиль, але це мистецтво довго не знаходило адептів між українськими майстрами. Першим українським майстром, що пристав до імпресіонізму ітo в найбільше конвеціональній формі була Марія Башкірцева, (1860-1884), але її приклад не знайшов наслідувачів. Власне Башкірцева прожила майже увесь свій короткий вік за кордоном у Франції та Італії і для процесу розвою українського малярства зосталася сторонньою. Її мистецтво добре виводиться із французького, але осторонь ця талановита дівчина стоїть в мистецтві українському. На Україні для її мистецтва за її життя час ще не прийшов.

Власне імпресіонізм прийшов в Україну два десятки років після Башкірцевої, прийшов від науки Яна Станиславського (1860-1907), професора краківської Академії, родом з Київщини і киянина, що все своє життя і талановиту мистецьку творчість присвятив українському краєвидові. Станиславський виховав більшу групу українських пейзажистів імпресіоністів, що учились в краківській Академії. З початком XX століття Петербурзька Академія з професорами передвижниками занепала, а Краківська навпаки розцвітала творчістю групи молодих професорів, адептів поступовіших течій мистецтва, головне імпресіонізму і символізму. Між цими краківськими професорами особливо визначалися імпресіоніст Ян Станиславський та символіст Станислав Виспянський. Обидва вони справили на модерне українське малярство дуже великий вплив . З огляду на високе реноме в тих роках краківської Академії досить значна група молодих українських майстрів замість Петербургу подалася до Кракова, як натурально до Кракова ж по мистецьку науку вдавалвся вся молодь з Західньої (тоді австрійської) України. І таким чином з Кракові зібралася група української мистецької молоді, яка і поділилася головне на ці два напрямки: імпресіоністів - учнів Станиславського і символістів - учнів безпосередніх або посередніх Виспянського. Вплив Станиславського був благодійним для українського малярства. Між учнями Станиславського ми маємо таких талановитих пейзажистів як Іван Труш - елеґантний і рафінований майстер, потім Микола Бурачек, що найближче підійшов до Станиславського і продовжував його працю над українським краєвидом. Учнями Станиславського були і Віктор Масляників, поет українського степу, і пікантний рисувальник Іван Бурячок; під впливом Станиславського гарні і тонкі краєвиди давав Михайло Жук. Молода група українських пейзажистів імпресіоністів вдерлася в українське мистецтво і заразила декого з старших майстрів,

що ще були в стані переродитися.Так моменти імпресіонізму появилися у М.Пимоненка,і зовсім до імпресіоністів перейшов Петро Левченко /I859-I9I7/,залишивши свою давню маніру фотографічного пейзажу і перейшовши до сяйних світляних імпресіоністичних краєвидів.Імпресіонізм захопив молодого учня одеських реалістів Василя Лепикаша /I887-I920/,що з правовірного учня Г.Ходиженського обернувся теж в свіжого сяйного імпресіоніста.

Наскільки благодійним для українського малярства був вплив Станиславського,настільки був шкідливим вплив Виспянського,цього маляра між літераторами і літератора між малярами. Виспянський приніс свій символізм до Польщі не з перших джерел,не просто з Франції,а з гіршого варіанту символізму,препарованого для німців колись славним Беклином.Наскільки беклінізм слабше від французького символізму,настільки виспянщина слабше від беклінізму і настільких український символізм слабше від виспянщини.Тим часом Виспянський потрапив заразити своїм прикладом всіх українців,що вчилися в краківській академії та не замкнулися в рамках пейзажу і школи Станиславського.Шкідливий вплив літературного символізму Виспянського багато псує таким талановитим майстрам,як Михайло Жук, Іван Кулець,Іван Северин та інші.Вплив Виспянськоно підірвав навіть могутній талан Олекси Новаківського . Можна сказати,що при всіх своїх незвичайних здібностях Новаківський ціле життя поборював в собі краківську виспянщину,але так до кінця перебороти її і не здолав.І гуцульський народній герой Юрко Довбуш у Новаківського обертається в якогось краківського книжака. Цікаво,що відомному впливу виспянщини мабуть через посередництво Новаківського підляг і такий тонкий та чутливий передтим пейзажист,як Петро Холодний /батько/ /I876-I930/.Цікавий часами і в композиціях,коли в них панує краєвид,як в образі "Князь Галич" Холодний стає неприємним в літературно-декламаційних претенціозних образах на взір "Ой у полі жито".Вітражі Холодного,виконані для Братської церкви у Львові,подекуди нагадують невдалі і неприємні вітражі Виспянського в Кракові; так само вітражі Виспянського у Кракові більше псують, а не прикрашують ті церкви,по яких ті вітражі розміщено.

Від цих талановитих але заражених виспянщиною майстрів вигідно відріжняється близький до них характером свого хисту Олександер Мурашко /I875-I9I9/.Учився в Петербурзькій Академії,де засвоїв засади здорового реалізму,але не довів його до крайности,фотографічности,Мурашко ніколи не вдавався ні в яку символіку.Завершуючи свою мистецьку освіту в Парижі,Мурашко сприйняв дещо трохи від імпресіонізму,але теж не вдавався і тут в крайність і не допускав ефектам світла панувати над кольорами,гамма яких у Мурашка незвичайно багата.Пишність барв, вибагливість кольориту,яскравість освітлення уміє Мурашко поєднати з точним реалізмом,що вибивається як з цілої композиції, так і безлічі деталів,спостережених гострим оком майстра.

Тоді як в українському малярстві зазначилися такі великі здвиги,переходячи якими воно змагалося дігнати европейські осягнення,від яких геть відстало в другій половині XIX ст, в той саме час в тишині архітектурної майстерні харківського архітекта Бекетова зрів і формувався великий і ріжноманітний хист видатного майстра; про цього майстра не вгадували,що він не потягнеться за европейськими взірцями,але знайде взірці для своєї творчости в старому українському народньому мистецтві і дасть почин для нової оригінально української,так би мовити,

національної течії в українському малярстві, для якої тяжко знайти аналогію в мисецтві інших народів. Називається цей майстер Василь Кричевський. Тяжко сказати, яка галузь пластичного мистецтва є спеціяльно йому питома: архітектурна декорація, пейзажне малярство чи графіка. Дуже тонкий рисувальник, В. Кричевський однаково впевнено, твердою рукою виводить і архітектурні викреси, і графічні рисунки, і акварельні пейзажі або й олійними фарбами, поверх яких часто карбує рисунок олівцем. Малюючи краєвиди, В. Кричевський залюбки спиняється на краєвидах з архітектурними деталями. Незалежно від В. Кричевського, за кордоном, головне на студіях візантійського та старовинного египетського та асирійського мистецтва, до дуже близьких висновків приймов другий майстер - Михайло Бойчук. Вдачою повна протилежність Кричевському, що найкраще працює в самотині і затишку, М. Бойчук є більше проповідник, учитель ідеолог мистецтва, ніж майстер мистецтва. Власних праць Михайла Бойчука відомо мало, але із тих, що зостались в манастирі Студитів у Львові, видно, який М. Бойчук вибагливий та досконалий стиліст. Декораційна стилізація, оперта на традиціях українського декораційного мистецтва - такий завіт Бойчука, до встиг створити цілу школу вже відомих українських майстрів. Найближчим до Михайла Бойчука в своїх декораційних композиціях стоїть молодший брат і учень Михайла Бойчука Тимко Бойчук /1896-1922/, праці якого являються втіленням мистецьких ідей старшого брати й учителя. Коли творчість В. Кричевського шляхетно-архітектурна, творчість братів Бойчуків далеко демократичніма і простонародніша, але не менш вибагливо декораційна. Між учнями та послідовниками Михайла Бойчука, крім Тимка Бойчука, визначилися М. Касперович, С. Налепинська, О. Павленко, Іван Падалка, В. Садляр і багато інших.

У 1917 році в Києві було заложено Академію Мистецтва з такими професорами як В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук та інші. Академія одразу стала на дуже високому рівні, але революційні негоди завдали по всій академії тяжких ударів, які академія всеж витримала, урятована головно М. Бойчуком та його учнями. Вона й досі є визначним огнищем українського мистецтва. Але саме мистецтво на Україні обмежене політичною програмою, стиснено до пролетарських сюжетів, як це видно з образів М. Світличного та О. Сиротенка і задихається як у тюрмі. Багато українських майстрів через те виїхало або до Західньої України, або працює на еміграції.

Література.

М. Голубець: Начерк історії українського мистецтва. Львів 1922.
Ф. Шміт: Мистецтво старої Руси-України. Харків 1919.
Н. [illegible]ичев: Древнѣйшій фрагмент русско-византійской живописи.- Seminarium Kondakovianum II. Прага 1928.
Н. Петров: Южно-русскія иконы.- Искусство в Южной Россіи 1913, XI-XII.
І. Свенціцький: Іконопис Галицької України ХУ-ХУІ віків. Львів 1928.
Е. Кузьмин: Украинская живопись ХУІІ в.- Врабар. Історія русского искусства т. ХІ.
І. Чукин: Д. Левицький, Київ 1930.
Д. Чукин: Боровиковський. Харків 1931.
С. Ернст: А. П. Лосенко.- Старые Годи. 1914, І.
А. Бенуа: Історія русской живописи в ХІХ в. С. Петербург 1902.
П. Ковжун: Ukrainischc Kunst der Gegenwart. Berlin 1938.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь т р е т я.

У К Р А Ї Н С Ь К А Ґ Р А В Ю Р А.

Проф. Дмитро Антонович.

Ґравюрою називаємо,у відміну від творів малярства,зображення не безпосередньо виконане,а спрацьоване на твердому матеріялі в зворотньому вигляді,а потім відтиснуте.Вигода таким способом виготовляти зображення є в тому,що оригіналів малярського твору завжди буває один,а коли майстер повторить декілька разів свій твір,то це вже будуть повторення,або й копії творів малярського мистецтва,тоді як ґравюру можливо відтискувати в великому числі примірників,і всі відтиски однаково будуть оригіналами.

Ґравюри бувають ріжних ґатунків в залежности від матеріялу,на якому спрацьовано відворотне зображення,та в залежності від способу його опрацьовання.

В залежності від матеріялу,на якому заготовляється відворотне зображення /назовім його "ґравірувальна дошка"/,знаходиться спосіб виконання ґравюри: коли ґравірувальна дошка є деревляна,то майстер з неї витинає ті частини,яких непотрібно на ґравюрі,а залишає ті,які пізніше покриває барвою і відтискує.Отже, при такому способі зображення дістається від тих частин деревляної дошки,яких не зачеплено вирізувальним ножем /ритком/,та які складають верхній шар ґравірувальної дошки,що намазані фарбою,відтискуються; вирізані з дошки глибші частини не відбиваються зовсім.Такий спосіб виготовлення ґравюри німці називають Hochdruck /високодрук/,бо відбивають зображення високі,не зачеплені ритком частини ґравірувальної дошки. Такого способу "високого друку" вживається,коли матеріялом для ґравірувальної дошки служить дерево,а тому цим способом виконані ґравюри називаємо "древоритами". В останніх часах,крім дерева, вживають для ґравірувальних дошок іншого мякшого матеріялу /напр.лінолеум/,але з мякшого матеріялу дістається здебільшого менш шляхетні мистецькі твори,і тільки найкращі майстрі переборюють не шляхетні властивості мякого матеріялу для ґравірувальної дошки.

Коли матеріялом для ґравірувальної дошки служить металь /мідь,криця або інший/,то на металевій ґравірувальній дошці видряпується /або в інший спосіб заглиблюється/ у відворотньому вигляді точно те зображення,яке майстер хоче мати відбитим.Барви,при накладанні на так опрацьовану дошку,заходять у заглиблення металевої дошки,а з поверхні дошки барва стирається і таким чином відбиваються заглиблення,зроблені на ґравірувальній дошці.Цей спосіб ґравюри німці назвали Tiefdruck /глибокодрук/,бо відбивають зображення заглиблені частини ґравірувальної дошки. При виборі металю для ґравірувальної дошки здебільшого теж уважають,що чим твердіший металь,тим він є шляхетніший для виконання ґравюри.Тому із металів майстрі ґравюри найчастіше обирають або мідь /ґравюри на міді називають мідерити/або крицю /сталь/ і тоді виготовлюють сталерити. Останніми часами вживають мякших і дешевших металів,як цинку,чи яких стопів,але на тому також здебільшого тратить шляхетність ґравюри.

Способів,якими на металевих дошках виглиблюють рисунки,є багато: в основі це або способи безпосередньо видряпувати на металевій дошці зображення гострою голкою чи штихелем /спеціяльним крицевим струментом для дряпання металевої дошки/,або способом витравлювання зображення на металевій дошці кислотами чи взагалі розчинами,що травлять металь.Крім того вживають і сполучення цих обох способів: різання і травлення металевої дошки для виготовлення тої самої ґравюри.Коли металева ґравірувальна дошка виготовляється травленням розчинами,то тим способом виготовлена ґравюра називається офортом.Офорти виготовляються в той спосіб,що ґравірувальну металеву дошку покривають тоненьким шаром лаку,а коли він застигне,тоді голкою роблять на дошці потрібне зображення.Там,де пройшла голка,лак знято,і туди проходить розїдаючий розчин,що протравлює відповідні місця.

Способів травлення металевих ґравірувальних дошок є також чимало: крім офорта частіше других вживається спосіб "акватинта",це,коли зображення наносяться на дошку,опрацьовану так, що вона ніби вкрита зерном,що робить тло зображення; потім спосіб "меццотинта" або чорна маніра,коли тло ґравюри в засаді протравлюється до загальної чорноти і по чорному тлі пропрацьовують світлі місця.Є ще чимало **інших способів** ріжних ґравюр на металі; для відшукування металевої дошки конче потрібно мати спеціяльний станок з пресом; тоді як древорити іноді можна відбивати ручним способом.

Крім древоритів /ґравюр на дереві/ та ґравюр на металі,часто вживають ще ґравюр на камені; ці останні називаються "літографіями".Це відворот зображення наноситься на хемічно опрацьовану гладку поверхню спеціяльного каменя,заправленого в станок,і з нього відбивають ґравюри,що точніше називаються літографіями.

Спеціяльні підручники оповідають про ріжні способи ґравюр,але в ґравірувальному мистецтві часто майстрі мають і власні винаходи,що їх тримають в тайні,та яких не публікують,а тому трапляється,що з смертю майстра губиться і його винахід опрацьовання ґравюр.

З огляду на те,що майстерство ґравюри є дуже тяжке, вимагає від майстра не тільки мистецького вміння майстра,,рисівника або маляра,але,крім того,ще й багато технічного ремесла для виготування ґравірувальних дошок і відтискування їх,- майстерства,для якого треба багато умілости,терпіння і витривалости.Оскільки майстрі мистецтва таких якостей часто не мають, то вони останніми часами все частіше задовольняються тільки виготовленням зображення,а переводом тих зображень на ґравірувальні дошки,чи,як їх називають тепер - "кліше",займаються майстрі техніки,і роблять вони це механічним способом. Від цього якість ґравюри,розуміється,знижується,бо така ґравюра не є вже викінченим твором мистецтва,а на ній лежить відпечаток машинової продукції,механічного опрацьовання,і такі відбитки хочби й мистецьких зображень вже не є оригінал-ґравюрами,а творами машинової продукції. Самі артисти,що обмежуються заготовленням графічних рисунків,які розмножуються шляхом механічно виготовлених клішів і машиновою продукцією,навіть при найбільшому хисті та талановитості вже не можуть уважатися за майстрів граверів,а тільки за графіків.При механічному розмножуванні їхні,іноді і дуже добрі графічні праці,часто псуються технічною неудосконаленістю і доходять до широкої людности у вигляді далекому від вимог мистецтва.Це вже частіше твори не мистецтва ґравюри,а базарної продукції.

Механічні майстерні всяких цинкографій з початком XX

столітті українські майстрі графіки та ґравюри можуть похвалитися виїмковими талантами, а українське графічне та ґравірувальне мистецтво імпонує Західній Європі та Америці, здобуваючи в цій галузі для українського мистецтва признання й поважну славу.

На Україні майже зовсім не розвивалася ґравюра на камені-літографія, натомість високих осягнень дійшли ґравюри на дереві і на металю - древорити та мідерити. І то в старовину майстрі досить досконало розріжняли техніку на дереві від техніки на металю. Ґравюри на дереві переважно були так званими штриховими ґравюрами, цебто з ґравірувальної дошки вирізалося тло і залишилися ті лінії, що робили рисунок не торкнутим; отже майстер дбав не тільки про красу ліній, що творили рисунок, про їх напрям, зворот, виріб, але зважав на товщину чи тонкість ліній і міг обдумати, витинаючи тло, кожну деталь, в кожнім місці товщину чи тонкість лінії та всі інші одзнаки. В XIX ст. почали, змішувати техніку вирізування з дерева і металю, почали частіше по дереву вирізувати рисунок, а залишати тло, так що на відтискові одбивалося чорне тло, а вирізаний рисунок на тому чорному тлі лишався білим, або в кольорі паперу не покритого вирізаними частинами дошки. В старовину, перед XIX ст. такий спосіб ґравюр з чорним тлом теж іноді вживався, але ця техніка була простішою, менш шляхотною, бо тут уже лінії рисунку так не опрацьовувалося, як в древоритах штрихових, де кожну лінію спеціяльно обмірковувано і обрізувано. Але, що гірше, в XIX ст. почали деревляні дошки і далі опрацьовувати як метальові, почали їх так само травити міцними кислотами - так звана ксилографія - яка особливо стала улюбленою в XIX ст. і лишається такою до нині. Ксилографія імітує ґравюру на металю, і то іноді так досконало, що по відтискові не можна пізнати чи на дереві, чи на металю травлено ґравюру, і таким способом ґравюри відходять від користовування властивостей матеріялу, а вводять момент імітації, проти чого принципово в мистецтві можна змагатися.

Призначення ґравюри було з початку побічне: або випускати в більшому числі ґравюровані аркуші з образками, іконами чи листами спеціяльного характеру (так звані "тезиси", цебто рисовані програми академічних диспутів) та інше, і це були ґравюри на окремих аркушах, що кожен аркуш виявляв з себе цілість, викінчений твір мистецтва; такі ґравюри називаємо "листові ґравюри". Або знову ж часто, і в Україні частіше ґравюру робилося не для самостійного вжитку, а для оздоби книги. Такі ґравюри або віддруковувалися на окремих сторонах книги, або на сторінках книги поруч з друком тексту, або на оздоба сторінки з заголовком. Такого призначення ґравюри називаємо "книжковою ґравюрою". Книжкова ґравюра являє собою або ілюстрацію до книги і тоді бувала ґравюрованим образком, або орнаментальною окрасою на початку сторінки (заставна), на кінці сторінки (кінцевка), на початку книги (загаловний листок "форта"), загальною ілюстрацією перед початком книги (фронтиспис), рисунком прописної чи початкової літери (фігурна літера), обрамованням сторінки, значком видавництв, гербом меценатів, тощо. Про книжкову ґравюру уже почасти була мова (Див. лекція восьма: Українська книга ІУ - Мистецтво української книги). Треба признати, що книжкова графіка і в старовину і в сучасній Україні робила більші успіхи, доходила вищих осягнень і була значно численніша в продукції, ніж ґравюра листова. Але і цієї останньої легковажити ніяк не можна.

Перша ґравюра українська, яку ми знаємо (треба думати, що

в дійсності це вже була не перша, але давніші не збереглися) це була ґравюра в книзі львівського видання "Апостол" 1574 року. Це була доба, коли в Україні в мистецтві розквітали форми ренесансу, і ця перша відома нам ґравюра має ознаки форм ренесансу, але поруч з тим і ознаки ще не остаточно віджитого мистецтва ґотики. Тому першим періодом розвою ґравюри в Україні вважаємо добу ренесансу.

І. РЕНЕСАНС.

Подібно до того як українська книга все мала нахил до ошатности і навіть пишности, особливо в часи барокко в XVII та початку XVIII століття, але в добі ренесансу ще трималася в своїх оздобах шляхетної стриманости, так само і в ґравюрах доби ренесансу ще немає надто пишних композицій та орнаментів, але панує вибагливо стриманий шляхетний смак, що характерний і для української книги, і всіх інших галузів мистецтва. Найпростіша ґравюра, яка до нас дійшла, це була, як ми вже згадували, ґравюра на дереві у львівському виданню Апостола 1574 р. Ця ґравюпредставляє апостола Луку в досить вибагливій рамі, що наслідує форми досить пишного ренесансового порталу. Власне, тут мабудь не одна, а дві ґравюри, вставлені одна до середини другої. Перша, що служить обрамованням і представляє рисунок західньо-европейського ренесансового порталу, напевно як перше джерело, був ґравюрою якогось західньо-европейського майстра; цей рисунок друкар Федорович вживав до своїх видань у Москві, в Заблудові, цей же рисунок вжито і в Острозькій біблії на форті; цей самий рисунок вжито і в виданні львівського Апостола 1574 року. Цей рисунок львівського видання так близько наслідує той же рисунок з московського видання, що довго компетентні дослідувачі ґравюри вважали, що Федорович саму ґравюровальну дошку з рисунком цього порталу вивіз із Москви і вжив при друкуванні львівського Апостола, вставивши тільки зовсім інший рисунок самого св. Луки до середини. Але, здається, вірніше думати, що у Львові був рисунок зкопійований і вирізана з дерева нова ґравірувальна дошка зовсім подібна до оригіналу і правдоподібно, хоч як копія, різана все ж місцевим українським майстром. Щодо рисунку св.Луки в середині ґравюри-обрамування, то це рисунок зовсім оригінальний, ні трохи не подібний ні до московського, ні до заблудівського зображення того ж апостола. Ґравюра св. Луки у львівському Апостолі має підпис латинськими ініціялами „WS" Із того старі дослідники думали, що майстром цієї ґравюри був якийсь західньо-европейський майстер. Бо і справді, ця ґравюра, в порівнянні з московською, виглядає далеко більше по европейському, в ній інакша перспектива, зовсім інакші меблі, інакше і вільніше трактована ціла постать, а особливо і по ренесансовому реалістично нарисовано голову й руки, зовсім без іконографічного стилю характерних московських ікон, що ціхують цілий рисунок зображення св. Луки в московському Апостолі. Але з другого боку виразні сліди ґотицизму в меблях на львівській ґравюрі і виразний відгомін старої іконографічної стилізації в рисункові ніг і складок одежі на ногах ніби виключають можливість припускати в цій ґравюрі працю західньо-европейського майстра, в творчості якого вже не повинно б бути в сімдесятих роках XVI століття ні реміністенцій ґотицизму, як їх немає в ренесансовім обрамованню; а також звідки взялася б у західньо-европейському іконографічне вистилізування ніг і одіння на ногах? Цікаво, що той самий хітон, що покривав цілу статуру св. Луки, у верхній частині трактова-

---

* Репродукцій цієї ґравюри багато по всіх майже виданнях, що торкаються початків українського книгарства або ґравюри. Найкраща репродукція на VII таблиці книги д-ра І.Свєнціцького: Початки книгопечатання на землях України. Жовква 1924 року.

ний зовсім не іконографічно, і особливості українських ікон наслідує тільки в долішній частині. Все це примушує припустити, що автором гравюри був якийсь український майстер, що учився за кордоном і поєднував у своїй творчості західньо-европейську умілість з старими і добрими українськими традиціями. Нема нічого дивного для тих часів у тому, що свої ініціяли він підписав латинкою. Дехто з дослідників пробує ці літери перевертати або читати боком, щоб вичитати ініціяли якогось із львівських тогочасних майстрів, але така праця видається марною, а правильніше припустити, що майстром цієї гравюри є невідомий нам український майстер доби ренесансу, що вчився гравіювального мистецтва десь в Европі, мав ініціяли В.С. і в своїй творчості мав характерну рису наших ренесансових майстрів обережно приймати західні впливи і вдумливо поєднувати їх з найкращими традиціями українського мистецтва. По слову поета : "І чужому научайтесь й свого не цурайтесь".

Після львівських видань Федоровича, здавалося, що українське друкування книг зосередиться в Острозі на Волині під патронатом князя К. Острозького. Але острозькі видання, прекрасні і художні самі по собі, до мистецтва гравюри причинилися не багато. Далеко більший слід в розвою української гравюри залишили по собі художні, витонченого смаку видання друковані в Стрятині, де друкарня була заснована і блискуче виявляла свою продукцію під протекторатом родини Болобанів і особливо Федора Юрієвича Болобана, передчасна смерть якого у 1606 році, на превеликий жаль, припинала художню продукцію книг і гравюр у Стрятині. Але гравюри в Требнику та Служебнику 1604 і 1606 років, особливо зображення учителів церкви, являються одним з найвищих осягнень української гравюри доби ренесансу. Таким високим рівнем мистецтва книги і зокрема мистецтва гравюри Стрятинська друкарня повинна завдячувати високо культурному, талановитому і ученому своїому проводареві Памву Беринді разом з яким уже в Стрятині співпрацював довголітній друг і співробітник Беринди гравер і друкар Тарас Земка. Пізніше земка з Памвом Беріндою співпрацювали у Києві в друкарні Печерської Лаври.

Між гравюрами стрятинських видань особливо визначаються великі гравюри на цілу сторінку (17 х 11 см.) з зображенням окремих постатей учених отців церкви, представлених в цілий зріст в ренесансовій закругленій вгорі рамці. Постаті, добре скомпоновані й нарисовані, виглядають дуже монументально. х) Ці гравюри із Стрятина перейняло львівське братство та інші друкарні і наслідували їм, оздоблюючи свої видання требників та служебників на протязі XVII та XVIII століть. В цих гравюрах вже майже немає відгомону готики. Орнамент обрамлення пізньо-ренесансовий, хіба деякі складки одіння постатей святителів подекуди зраджують наслідування статуй різьблених з дерева, та орнаменти риз святительських свідчать про старі традиції ще від київських мозаїк. Це поєднання живого ренесансового рисунку та орнаменту із старими українськими декоративними традиціями взагалі характерне для глибоко-вдумливого процесу в розвої українських рисунку та малюнку в добі ренесансу.

В порівнянні до згаданих стратинських гравюр не так шляхетно і не так артистично в рисунку і композиції виглядають гравюри перших видатніших київських видань богатих на рисунки, таких як Анфологіон 1618 року, Тріодь постна 1627 р. і навіть служебник 1629 р., хоч якраз гравюри останнього видання в монумен-

х) Репродукція одного з тих зображень, саме Григорія Двоєслова подана у І. Свєнціцького на таблиці XIX.

тальності композицій і артистичності виконання може найбільше наближаються до монументальних гравюр стрятинських видань.

В 1627 і 1629 роках у Києві вперше появилися вільні аркуші гравер, як самостійні твори гравірувального мистецтва не сполученого з книжним. Особливо добрим виконанням визначається лист 1620 року, що представляє темницю осуджених святих, означений ініціялами Памва Беринди і автором, якого Ровинський і Стасов уважають майстра, що означав свої роботи літерами Л.М. Цього майстра В.Стасов уважав взагалі за найкращого київського гравера по дереву і знаходив, що " особливо у нього добрі мініятюрні сюжети, які вирізано завжди елеґанські, тонко та чітко. Не можна з певність сказати, чи композиції всіх -- досить численних образків, що він різбив, суть його власні композиції, бо одні з них підписані його ініціялами, а другі ні; але в кожнім випадку він різбив майже завжди з композицій цікавих, далеко більше елеґанських та художніх, ніж більшість тих, які знаходяться у виданнях гравірованих іншими сучасними граверами. В них навіть спостерігається певний лет фантазії". Найбільше гравюр майстра Л.М. знаходиться у вище згаданій київській Тріоді постній 1627 р.х/

Дехто припускає, що літери Л.М. означають: Леонтій Монах і належать Тарасові Земці, що був би автором цих книжних гравюр і вільного листа 1629 року. Це припущення було б імовірним, якби було доведено, що Тарас Земка в чернецтві прийняв імя Леонтія.

В добі світського ренесансу появилися і гравюри наскрізь світського характеру і чистого ренесансового складу. Особливо добрі світського характеру ренесансові древорити подибуємо в книжці жалібних віршів на честь гетьмана Петра Сагайдачного, що вийшла в Києві у 1622 році з нагоди смерти славного гетьмана. Між тими гравюрами подибуємо чітко нарисоване "Здобуття Кафи" /нині Феодосія у Криму/: на передньому пляні козацькі чайки на морі, а позаду в горішній частині гравюри зображено саме місто Кафа, що нарисоване без орієнтальних прикмет, а так як на заході в XVI столітті пересічно рисувалося на образах місто / хочби Єрусалим на образах входу Господнього до Єрусалиму/. В тім же виданню дуже цікавий древорит з портретом Сагайдачного. Гетьман представлений верхи на коні з булавою в руці. Рисунок гравюри енергійний, композиція монументальна, нагадує верхові зображення італійські з доби раннішнього ренесансу з перед сотні років.xx/. Назагал в добі ренесансу в Україні розвивалася гравюра на дереві. Гравюри на металю заступили в Україні гравюри на дереві лише в останній чверті XVII століття в добу розцвіту барокко, але оскільки поруч їх утримуються гравюри на дереві, то зберегають старий ренесансовий характер, як напр. древорит Д.Сінкевича, що представляє Крехівський манастир.

х/І.Свєнціцкий: Op. cit. Таблиці LII - LVII.

хх/Репродукції у М.Грушевського в Ілюстрованій історії України /Київ-Львів 1913/ на ст.256-257, і в багато інших виданнях.

II.БАРОККО.

В першій половині XVII століття в українському мистецтві взвгвлі,а в мистецтві ґравюри особливо заходить великий здвиг.Полягає він не тільки в тому,що новий стиль "Барокко" приніс велику зміну смаку,поставив до майстрів нові вимоги, але, поруч із змінами чисто мистецького порядку,зайшли великі зміни в обставинах життя і праці майстрів мистецтва.Коли в добу ренесансу патронами й меценатами мистецької творчости з обсягу ґравюри і взагалі друку були західньо-українські маґнати, як Острозькі,Болобани,Ходкевичі,Четвертинські,а львівське братство ставилося і зпочатку і далі до друкарської продукції як до комерційної справи,в добу барокко виступає на перший плян суспільного життя України козацька верства,що привертає старій столиці України Києву давню культурну ролю і значення. Енергійний і талановитий козацький гетьман,родом з Галичини , Петро Сагайдачний,у Києві та інших наддніпрянських містах відновлює православну українську церковну ієрархію,здобуває для неї правне визнання і сприяє заложенню у Києві нового культурно-просвітнього осередку,вписавшися з усім військом козацьким до київського братства.Коло того ж часу київське братство добуло значну фундацію від пані Галшки Лозкової /уродженої Гулевичівни/ солідну фундацію на заложення школи,що пізніше розвинулась як славна київська академія. Одночасно Печерська Лавра збройно встояла проти наступу унії і обернулась у фортецію культурної боротьби проти латинства.Архимандрит Печерської лаври Єлисей Плетенецький зумів стягнути до лаври більшу кількість талановитіших українських гуманистів і обєднати їх у лаврі коло літературної,видавничої і мистецької праці.Особливо багато тоді зібралися у Києві уроженців з Галичини. Михайло Грушевський характеризує цей наплив галичан як визначну подію:"напевне знаємо як галичан: Борецького,Копистенського,Зизанія,братів Беріндів; додати до них ще Касіяна Саковича,ректора братської школи в р.1620-4,і дещо пізнішого Кальнофойського. Було це перше "нашествіе" Галичан на Київ,що під покровом і протекцією гетьмана козацького,також Галичанина,заходилися культурними засобами Західньої України відродити на київському ґрунті загальне культурно-національне життя й привернути старій столиці України її давню національну і культурну ролю й значення"[x].

Додамо до слів Грушевського,що і сам архімандрит лаври,а згодом київський митрополита Петро Могила теж перейшов свого часу до Києва із Львова,і це доповнить образ перенесення культурного осередку з Галичини до Києва.

Для мистецтва ґравюри має особливе значення,що дехто з гуманістів,що зїхалися до Києва,були пристрастними аматорами друкарської справи,а то і ґраверами,як Памво Беринда і його друг Земка. При їх допомові Єлисей Плетенецький купив стрятинську друкарню Болобанів,що була "пилом припала",і дав початок славній київській друкарні,до якої вже з енерції стягалися кращі ґравери із Лаври.В життепису більшости видатніших майстрів ґравюри доби барокко,особливо з XVII століття,зазначено,що

- - - - - - - - - - - - - - -

x/М.Грушевський: Історія України-Руси т.VII Київ 1909 стор.4II, або "Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці" стор.22I.

вони були майстрами спочатку у Львові,а потім у Києві.Правда, деякі майстрі з Києва подавалися далі до Чернігова,або до Почаєва,іноді осідали в прівінціяльних містах,де були друкарні,але в наслідок цього постійного пересування майстрів граверів,українська ґравюра не розбилася на льокальні школи,але гравери Києва, Львова,Почаєва,Чернігова та інших міст складають одну українську школу ґравюри з ознаками майстрів індивідуальними,а не льокально-провінціяльними.

Можна припустити,не ризикуючи помилитися,що майстрами ґравюр перших київських видань були майстрі,що приїхали з Львова,хоч ми часто не знаємо їх імен і не уміємо розшифрувати їхніх ініціялів.В кожнім разі із Львова перейшов до Києва найбільше продуктивний ґравер XVII століття майстер Ілля.Він був ченцем спочатку у Львові в манастирі св.Онуфрія,а в Києві у Печерській лаврі. Цей майстер вперше на Україні випустив книгу без текстів,зложену із самих ґравюр - це зображення з Книги Битія на 132 аркушах.Взагалі каталогізатори ґравюр вичисляють роботи майстра ченця Іллі на 415 чисел.Коли взяти на увагу неоднакову мистецьку вартість цих праць,навіть неоднаковість їх стилю - старінні в характері ще ренесансовім,навіть з ремінісценціями ґотики,а пізніше в складі чистого ьарокко,- то коли до того додати підозріло довгий вік працювання майстра Іллі,то можна виправдати припущення,що під цим йменням працював не один,а більше майстрів того самого імені.Друге київське видання без текстів,а зложене тільки з ґравюр,було видання ілюстрацій до Апокаліпсису на 24 аркушах роботи ієрея Прокопія,що також,здається,перейшов до Києва із Львова.Цей майстер Прокопій був співробітником вищезгаданого майстра Іллі в ілюстрованню Київо-Печерського Патерика видання 1661 року.

Обидва ці майстрі,може кращі між українськими майстрами середини XVII століття,все ж не стоять на висоті тих вимог, які ставило мистецтво пишного і вибагливого барокко.Лишається таке враження,ніби на Україні того часу бракувало майстрів видатного хисту,щоб гідно репрезентувати українську граверську умілість.Але,здається,причини того треба шукати не в тім, що українським майстрам забракувало хисту,але швидче в тому,що солідна,але скромна в істоті,ґравюра різана на дереві не відповідала вимогам пишности та вибагливости смаку барокко.Нове мистецтво вимагало від ґравюри нової техніки,нового матеріялу.Барокко рішуче не задовольнялося хочби пильним і витонченим вирізуванням з дерева,а вимагало блискучіх ефектів,яких можна видобути в ґравюрах по металю.Цей перехід від древоритів до ґравюри на міді на широку скалю доконав ґравер ієромонах Никодим Зубрицький,що так само перейшов із Львова до Києва.Власне Зубрицький ще до Львова працював у манастирі у Крехові,де був ще дияконом.1691 року Зубрицький перейшов до Львова,де працював до 1702 року.Потім якийсь час був у манастирі в Почаєві,а в 1705 році прибув до Києва.Зрештою і в Києві Зубрицький працював років чотирі і нарешті осів у Чернігові,де працював з 1709 до 1724 року.Праці Зубрицького здебільшого малих розмірів,часто заставки та кінцівки або дрібні ілюстрації також рахуються сотнями /більше як три з половиною сотні/; вони визначаються живістю та свіжістю виконання і стремлінням до реалізму.Кращий фахівець української ґравюри Павло Попов уважає,що "Зубрицький все ж таки один з кращих старих українських граверів,досі ще не доцінений. Надто численні його ґравюри на дереві.В них Зубрицький.... має свій окремий стиль.Майже на початку своєї артистичної діяльности /вже з 1703 р./Зубрицький працював і в значно менш відомому

тоді на Україні майсетрстві ґравірування на міді.Знайомий йому був і спосіб офорту[x]. У відомому київському виданню "Ифики іерополітики" I7I2 р.Зубрицький умістив 62 невеликі ґравюри на міді /розмір 5.3 х 7.5 см./,із яких декілька зроблено офортом. Рисунки визначаються не тільки цікавою мальовничою композицією та елеґаноським виконанням,але,як емблематичні ілюстрації до емблематичних епіґрам,свідчать про високий на свій час літературний смак і філософічну ерудицію нашого ґравера.

Часи гетьманування Мазепи,взагалі щасливі для української мистецької творчости,були щасливі зокрема і для української ґравюри.Це були часи,коли козацька старшина вже встигла закріпити своє матеріяльне і суспільне становище і спішила золотити свої дуже недавні шляхецькі герби.Очевидно мистецтво пишного барокко як не можна краще надавалося для цієї мети,його оцінює модерне українське панство і направляє до нього свої вимоги та бажання.У відповідь на ті вимоги мистецтво української ґравюри відповідо новим жанром – ґравірувальними листами, що були рисованими компліментами або просто панегіриками, що виготовлялися хоч під назвою академічних тез хоч просто панегіричних рисунків для царів,гетьманів,свіцьких та духовних ієрархів,до ректорів академії включно. І з кола українських майстрів ґравюри не забарилися визначитися майстрі,що виявили першорядні здібності в цім панегіричнім мистецтві.

Таким панегіристом – компліментщиком з покликання був "смиренний чернець" Іларіон Мигура /світське імя Іван/ архідиякон Київо-Печерської Лаври,а пізніше ігумен манастиря в Батурині. Мигура був ґравером на міді,і по словах П.Попова: "присвятив себе виключно панегіричній ґравюрі у вигляді портретів поважних осіб,або /частіше/ "тезоіменитих" ім святих з відповідними панегіричними написами та віршами" [xx]. В панегіричнім екстазі Мигура часом підіймається до високої патетики,але композиційно здебільшого зостається ясним,гармонійним,а іноді величаво монументальним; разом з тим мав необмежену фантазію,особливо в декораціях гербів,арматур та інсиґній.

Так само як Іван /Іларіон/ Мигура,але може ще на ширшу скалю,був панегіристом і ґравер Іван /в чернецтві Іннокентій/ Щирський.Він працював головним чином у Чернігові,або коло Чернігова під протекцією Лазаря Барановича і не раз виконував панегіричні ґравюри на честь останнього.Але своїми панегіриками Щирський сягав далі до Москви і виготовлював величезні ґравюри на честь царів та "правительниці" Софії,але на тому не виходив добре.Мусів або нашвидку переробляти ті ґравюри в наслідок персональних змін на троні,а то і в халепу мало не вскочив,співпрацюючи з Л.Тарасевичем над панегіричною ґравюрою,дошка якої фіґурувала на доходженню однодумців Софії та Голіцина. Щирський не є таким винахідливим в своїх панегіричних композиціях як Мигура,а ні також удосконаленним у виконанні.Взагалі його ґравюри виглядають провінціяльніше ніж у Мигури; але великої популярности здобула одна його праця,саме академічна теза – панегірик на честь ректора Академії Колачинського.Композиця не складна: згори коровга на три кінці з зображенням ап. Петра посередині та Прокопа і Прохора по боках; під корогвою представлений будинок Київської Академії після перебудови її

– – – – – – – – – – – – – –

x/П.Попов: Матеріяли до словника українських ґравері в.Київ I926.стор.42.

xx/ П.Попов: Тамже стор.84.

Мазепою,а під будинком під проводом Мінерви група студеїв Академії.Ця група досить докладно представляє академічну молодь тогочасну і її одіння навіть до деталів.Цікава подробиця,що в натурі І.Ширського вдача панегіриста,який не все щасливо з своїми панегіриками із Чернігіва їздив від Києва до Москви,уживалася з нахилом до аскетизму і печерного чернечого побуту, так що він скінчив тим,що в Любечу недалеко від Чернігова,на місці,звідки походив св.Антоній Печерський,заклав печерний манастир,яким управляв аж до І7І4 року.Але і серед печерного життія не залишив гравірувальної панегіричної праці,якою умів притягти до свого печерного манастиря ласку і Мазепи,і київського митрополита Ясинського та печерського архімандрита Вуяховича і черніговських епископів - Лазаря Барановича,Феодосія Углицького,Івана Максимовича та ін. Цей ґравер - релігійний аскет,так само як Іларіон Мигура - не виконував ґравюр церковного змісту, як старі ґравери,а працював майже виключно над панегіриками.

Найбільшими майстрами української ґравюри тої доби треба вважати двох Тарасевичів /можливо братів/ Олександра /в чернецтві Антонія/ і Леонтія.Особливо обдарованим і европейськи удосконаленим треба вважати Олександра,який правдоподібно удосконалював своє мистецтво в Аввбурзі.Донедавна про цього майстра знали дуже мало і тільки після світової війни познаходили його ґравюри здебільшого не одинакової вартости. Роботи приблизно з І672-І675 р.р. зраджують ще звязаність майстра умовністю провінціальної школи,а праці після І683 р.,в яких О. Тарасевич виступає як видатний та вельми обдарований майстер европейського штибу.Німецький каталогізатор Nagler подав звістку,що в Аввбурзі у І678 році вийшло видання "Rosarium" -Діви Марії з ґравюрами О.Тарасевича.Ця,здається, помилкова звістка внесла в студіювання його творчости багато непорозумінь.Російські дослідники Ровинський і Стасов бачили Rosarium з прекрасними ґравюрами О.Тарасевича друкованим у Польщі і думали, що це копія аввбурзького видання зроблена з оріґінальними ґравірувальними дошками О.Тарасевича.Між тим аввбурзького видання ніде не існує,і мабуть правильніше думати,що його не було зовсім,але що О.Тарасевич в Аввбурзі заготовив ґравірувальні дошки,а книжку видрукував у Польщі, і тому російські дослідники бачили не копію,а оригінал.Покійний український дослідник К. Широцький мабуть якраз із цього примірника видав листівкою репродукцію форти.Другий український дослідник П.Попов вже в І927 році знайшов також примірник Rosarium'а з ґравюрами О.Тарасевича,але старше видання з І672 року,себто перед тим,як О. Тарасевич удосконалювався в Аввбурзі; порівняння форт цих двох видань яскраво показує,як багато О.Тарасевич навчився в Аввбурзі та як удосконалив і композицію,і рисунок.О.Тарасевич чимало ґравірував портретів,але в цих ґравюрах ніколи не впадав в патос панегірика,та все виявляв великий смак до обрамування портрету,не накопичуючи аксесуарів,а додержуючись шляхетної стриманости. Часто декорація портрету у О.Тарасевича цікавіша від самого портрету,бо обличчя тарасевичових порталів здебільшого узагальнені і позбавлені рис індивідуальности.Наприклад, портрет К.К.Клекоцького,роблений мабуть з нагоди смерти портретованого: аксесуарами,що оточують портрет,служить жалібний серпанок навколо портрету,закрита труна під портретом, смерть /кістяк/ верхи на коні посилає смертельні стріли до оленя,що тікає,з означенням І2 годин,з котрих кожна є смертельна; це все представлено на тлі умираючої осінньої природи з оголеними від листя деревами.І просто чудуватися треба,як О.Тарасе -

вич із таких безрадісних аксесуарів потрапив зняжити елеган-ський,чарівний,лірично--елегійний образок.А разом з тим самий потртрет покійного дещо нуднувато узагальнений.В кожнім разі марно було б шукати у О.Тарасевича портрета,щоб своїм енергійним трактуванням,ліпленою рельєфністю яскравою індивідуальністю, міг дорівнювати прекрасному портретові Ю.Землі праці Л.Тарасевича.

Не дурно Леонтія Тарасевича,доки не знали праць Олександра Тарасевича,уважали за найкращого м ж українськими ґравераами доби барокко.Леонтій Тарасевич в більшій мірі є майстром свого часу і смаків своєї доби,ніж О.Тарасевич.Правда і Леонтій Тарасевич в панегіриках дещо стриманіший ніж Щирський і, особливо,ніж Мигура,але всетаки над панегіриками працював.Навіть у 1688 році покинув Чернігів і подася до Охтирки до полковника Перехреста,з яким вимандрував далі до Москви.У Москві працював над панегіриками для царівни Софії та її фаворитів, покликав собі у Москві,не встигаючи сам із замовленням,товариша до праці /правдоподібно І.Щирського/ і разом друкували свої панегірики "на атласєх" поки не прийшов несподіваний кінець правлінню Софії та її нещасливих фаворитів.А сам ґравер панегірист разом "з товаришем" ледве ноги винесли з Москви і вернулися на Україну.

В своїх композиціях Л.Тарасевич по бароковому пишний, але не через край,по барроковому солідний,але не тяжкий. Оздоби портретів у Л.Тарасевича повні смаку і винахідливости,дуже оватні,але ніколи не приглумлюють самого портрета та не перестають виконувати своє призначення бути тільки декорацією. Коли порівняти портрети Ю.Землі роботи Л.Тарасевича,то ми побачимо, що праця Л.Тарасевича в композиції солідніше,в характеристиці енргійніше,у виконанню рельєфніше,але праця О.Тарасевича чарівніше.Л.Тарасевич,здається,передчасно помер у 1703 році.

В порівнянні до всіх вищезгаданих ґраверів доби Мазепи такі майстрі як Данило Галяховський9Трухменський,Стрельбицький представляються,очевидно,як dii minores ,хоч кожен з них визначився бодай якоюсь працею,так що кожному з них неперечно належить місце в історії української ґравюри побіч вище названих майстрів.

Данило Галяховський є автором великої і прекрасної ґравюри — тези,присвяченої Мазепі від Київської Академії у 1708 р. Сам Мазепа в романтичній позі стоїть у весь зріст,обпершись об хрест свого герба,оточений своїми чеснотами.Це може найпишніша ґравюра на честь Мазепи,пишніша ніж ґравюри на його честь не тільки Л.Тарасевича,але і Мигури,хоч разом з тим вона хвилюючи неспокійна,ніби автор почуває наближення рокового дня Полтави.

У Івана Стрельбицького увійшла в славу ґравюра на честь гетьмана Петра Дорошенка,а поза тим це був досить вправний портретист.Коли його портрет епітафія митрополітові Варлааму Ясинському 1707 р. не може рівнятися до портрету Мелетія Антіохійського О.Тарасевича,то мало чим уступає портретові Лазаря Барановича того ж майстра; зате пишною декорацією обрамованння цей портрет роботи Стрельбицького перевищує обидва згадані портрети святителів О.Тарасевича,з якими має багато спільного.

Потреба на ґравюри в добу Мазепи так розвинулась в українському суспільстві,що цілі групи ґраверів працювали не тільки в більших осередках тодішнього життя,як Київ,Чернігів, Львів /що підупадав/,Почаїв /що починав входити в силу/,але можна було знайти ґраверів скрізь,де була якась друкарня,або більший осідок козацької старшини чи духовенства.Попит на працю

ґраверів на Україні не ущухав, але все таки деякі ґравери, іноді і добрі, виїздили шукати долі до сусідніх земель, особливо до Москви, та там і залишалися. Між майстрами, що виїхали до Москви з Ураїни визначніші другіх були Григорій Тепчегорський "маляр, гридер, куперштихатор" і особливо Михайло Карновський, один з видатніщих наших, як каже П. Попов, "ґраверів на міді кінця ХУІІ-початку ХУІІІ століть. Він працював у Москві, в 1701-1710 р.р. був знаменщиком на Печатному дворі.... він переїхав до Москви з України.... приїхавши сюди в 1697 році з Чернігова". До цього П. Попов додає: "Варто уваги, що першим осередком "куперштихарської" вмілости на Україні, джерелом її поширення відціля по всій Україні та навіть і по Росії, був Чернігів. Звідси вийшли і тут перебували наші перші і найвидатніші ґравери на міді: Л. Тарасевич, І. Щирський, І. Стрельбицький, М. Карновський, Н. Зубрицький. Притягав їх сюди, очевидно, попит на їхні вироби від культурного тодішнього чернігівського осередку, починаючи від освічених архієреїв-меценатів: Лазаря Барановича та Івана Максимовича. За цих архієреїв Чернігів серйозно мірявся, як культурний осередок, з Києвом: і своєю колеґією, і своєю "лаврою" /Троїцько-Іллінський манастир/, і своєю друкарнею, і своєю папернею. На жаль, своєрідний та визначний цей осередок української культури ХУІІ й поч. ХУІІІ ст. до цього часу майже зовсім не досліджений".

Отже, Михайло Карновський, від праці якого на Україні залишились ґравюри релігійного змісту і алеґоричні типу народніх малюнків, у Москві виконав тези панегірики Петру І, Степанові Яворському, а також ілюстрації та форта для книжок. Дуже вільно задумана і легко виконана Карновського форта до Аритметики Магницького.

Григорій Тепчегорський, як майстер ґравюри значно уступав Карновському, але все ж був освічений майстер, вчився ґравірувального мистецтва в Амстердамі, а звідтам у 1697 році був запрошений до Москви. В Москві Тепчегорський ілюстрував книги і тезиси-панегірики. Особливо славився величезний панегірик Петрові І, а також тезис з портретом Дмитра Кантемира.

В цій же добі закріпилась традиція в українських майстрів їздити за кордон на захід удосконалюватися в ґраверному мистецтві, в наслідок чого українська ґравюра, як і раніше розвивалася тими ж шляхами, що й на заході, все більше з нею зближувалася.

III. РОКОКО.

Кінець доби барокко в мистецтві Українм приходить дуже швидко по трагічнім акті під Полтавою, що власне був маркантним фактом умірання козацької України. Те, що було після Полтави, це вже власне було поступовим умiранням, так би мовити, аґонією козацької верстви. Організм, ще в основі здоровий, напрягаючи останні зусилля, ще боровся проти смерти, обстоював як міг свою автономію з гетьманською владою на чолі; із значними перервами один по другім удавалося виужити випадкові коньюнктури, щоб здобути гетьманську булаву після пятирічної перерви по смерти Скоропадського для Апостола, а через пятнадцять років по смерти останнього для Розумовського. Ці останні гетьмани та останній кошовий Запорожжя - Кальнишевський, додавши до них хіба ще митрополіта Заборовського та декого з полковників, - це були останні лицарі козацької України, що, наче почуваючи швидку

загибель, поспішали увіковічити в памятниках мистецтва велич-ність і пишність славного козацтва.

Мистецтво рококо, що замінило скрізь у Европі тяжке барокко і зразу ж привелося на Україні, було мистецтвом життєра - дісним, елеґанським і веселим та не так в суті відповідало вимогам козацької старшини, як величаве барокко. Тому на Україні і саме рококо виглядає назовні пишніше, вживає рясніщого орнаменту ніж за кордоном, а крім того поверх властивої для рококо веселости, повивається серпанком коли не виразного смутку, то в кожнім разі елегійности. І таке поєднання життєрадісної основи з устремлінням до бароккової опатности і елегійним настроєм надає всій мистецькій творчости на Україні особливої привабливости і може дещо пікантної гостроти.

Старший з визнайних майстрів української ґравюри в добі рококо - Оверко Козачковський /як він підписувався Abercius Kozaczkowski /ще в сильній мірі дотримувався складу барокко, його пишної опатности, як це показує ґравюра, що представляє царя Давида; але окрім оздоби, що складають цю опатність, мякі та дрібонькі складки по барроковому пишніх орнаментів свідчать уже про те, що Козачковський, працюючи у 20 -х та 30-х роках XVIII століття, є вже в історії майстер переходової доби від барокко до рококо. Козачковський працював найбільше як ілюстратор до лаврських видань і Павло Попов констатує, що "Козачковському відомий був не тільки спосіб офорту, але й так звана чорна манера.....". Примірник єдиної досі відомої сарої української ґравюри так зв. чорною манерою, що її виконав А. Козачковський"[x]/, Попов знайшов в одному з "кунбушків" Київо-Печерської Лаври.

Центральною, найвидатнішою постаттю між майстрами ґравюр доби рококо на Україні, і неперечно найталановитішим і найумілішим майстром тої доби був Григорій Левицький, як його величали в тогочасних паперах "коперштихар Григорій"[xx]/. Він був попом у Маячці над Ореллю і походив з попівської родини Носів, що в кількох поколіннях сиділи у Маячці на парахвії. Після полтавської баталії, коли мешканців Маячки було переслідувано за симпатії до Мазепи, підліток Григорій Ніс заховався у Київській Академії, де, очевидно із конспірації, записався під іменем Левицького /як попович - цеб то з коліна Левитового/ і далі вже відомий під цим прибраним прізвищем, яке носили і він сам і його діти, в тому числі і старший син знаменитий майстер портретового малярства Дмитро Левицький [xxx]/, і дальші нащадки аж до нині /покійний член Київської Академії Наук Орест Левицький/. Після Київської Академії, де очевидно Григорій Левицький засвоїв собі елементи рисунку і ґраверської умілости, він подався за кордон і удосконалювався в ґраверному мистецтві правдоподібно в Бреславі, звідки повернувся вже як викінчений майстер до Київа; коло 1740 року у Києві висвятився на попа і дістав, як спадщину, парахвію у рідній Маячці де відтягав від родичів і родинні ґрунти. У Маячці Григорій Левицкий жив до смерти, мабуть там і працював, хоч може нерідко в мистецьких справах відїздив з Маячки до Києва, де теж купив ґрунт та хату, і до інших міст. Приятелював і співробітничав із своїм земляком Олексою Антроповим;[xxxx]/ помер у 1769 році.

---

x/П. Попов: Op.cit.. Стор.60.

xx/В. Модзалевський: До біографії українського штихаря Григорія Левицького. Збірник секції мистецтв. Київ 1921. Стор.23-30.

xxx/ Попередній виклад. Стор.267.

xxxx/ Попередній виклад. Стор.266.

До виходу праць П.Попова х/ думалося,що Григорій Левицький мало працював,як гравер.Але після розшуків Попова виявилося,що від Левицького до нас дійшло не менше чотирьох десятків гравюр,а можна думати,що після дальших розшуків це число ще збільшиться.Від Левицького збереглися як гравюри книжкові, так і гравюри на вільних аркушах.Книжкові гравюри представляють або ілюстрації /напр.Апостоли в книгах Діянній апостольських/ або орнаменти та декоративні рисунки.Перші відомі нам праці Левицького власне представляють декорації форм,тобто рамки для заголовних листів книг,в середину яких можна вставляти довільно заголовки тих чи інших творів; одна з них,з вписаним до неї заголовком праці Довгалевського "Hortus poeticus" 1736 року вже має виразний характер доби і стилю рококо: це вінок, в середині якого від руки вписано заголовок праці Довгалевського.Вінок зкомпоновано з листів аканту з додатком галузів лаврових та виноградних; стоїть вінок на постаменті з акантових листів,вигнутих,як звірячі лапи; вгорі над лаврами два генії тримають корону; підпис свідчить,що цю гравюру на міді Левицький різав у Києві на Подолі,а із дати твору Довгалевського видно,що до 1736 року гравюра вже була виконана хх/.

Інші гравюри подібного призначення,здебільшого поважніші в рисунку з майстерно виконаними людськими постатями,що мають округлі обличчя,ніжні руки та елегантські уложені складки одіння,словом,всі характерні ознаки мистецтва рококо.Пізніше у Левицького,особливо в гравюрах з окремими постатями,можна помітити нахил до класичности.Особливо славні дві привітальні гравюри зготовлені Левицьким в другій половині 30-х років у Києві: одна на честь архімандрита Київо-Печерської Лаври Романа Копи,друга велика /на двох дошках/ на честь митрополіта Рафаїла Заборовського 1739 року.Гравюра на честь Копи представляє його в цілий зріст в митрі і архімандричому одінню симетрично з його патроном архідияконом Романом,обох під покровом Божої Матері.На гравюрі більше десяти постатей в цілий зріст,багато медальонів з емблемами,прекрасно розміщеними на тлі пишного краєвиду,осяяного промінням з небес.Всі панегіричні аксесуари обєднано до одної величавої композиції, що представляє мальовничий образ ххх/.

Гравюра на честь митрополіта Рафаїла Заборовського - на двох дошках - не має такої цільности в композиції,але може ще удосконаленіша в деталях.

Григорій Левицький найбільший український майстер гравюри доби рококо,а може і всієї доби гравірувального мистецтва на Україні аж до XX ст.

Побіч Левицького працювало в Києві у XVIII столітті чимало граверів,але ні одного з них не можна було б до нього прирівнювати.Навпаки,Чернігів,як центр гравірувального мистецтва,до конкурував навіть з Києвом у добу бароко,в добу рококо занепав,зате піднісся новий центр цього мистецтва у Почаєві.Почаївський манастир взагалі в добі рококо переживав

х/П.Попов: Матеріяли до словника українських граверів.Київ 1926./Відбиток з "Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства т.I"/ і Матеріяли до словника українських граверів.Додаток I.Київ 1927 /Відбиток з "Бібліологічних Вістей" 1927,III/.

хх/Репродукція цієї гравюри у Попова, Op.cit. Стор.69

ххх/Репродукція цієї гравюри у Попова, Op.cit. Стор.77.

період свого найбільшого розцвіту.В цей час там сиділи василіянські ченці,і до них на покаяння було одправлено знаменитого паливоду своїх часів Миколу Потоцького,прославленого в українських легендах під назвою "Пана Каньовського".Цей Микола Потоцький,посварившись з ксензами,перейшов на унію,але це його всеж не уратувало від приділення на покаяння.Змушений перебувати у Почаєві,Микола Потоцький,побіч вироблювання своїх чудасій,багато поклав коштів,як щедрий меценат,на звеличення манастиря.Він фундував велику церкву манастирську,що зосталася, як одна з найкращих памяток української культури доби рококо. Для будування її він спровадив архітекта Готфріда Гофмана із Бреслава У,обдарував почаївську друкарню,уряджував у Почаєві великі свята тощо.В цей час видання почаївської друкарні розходилися по Україні і за кордоном,роблячи тяжку конкуренцію виданням львівського братства.В тому ж часі у Почаєві зібралося і чимало видатних гравері в.Між ними визначаються Йосип та Адам Ґочемські; польські дослідники їх уважають за братів.Старший,Йосип Ґочемський,що працював у Почаєві між 1740 та 1760 роками,дав особливо цікаву колекцію ілюстрацій, досить тонко виконаних,із життя Ісуса Христа.Це були переважно невеликі ілюстрації,сила яких полягала в тонкості виконання і які в добу рококо спеціяльно увійшли в моду,оздоблюючи книжечки мініятюрового формату.Адам Ґочемський,здається,менше удосконалений майстер ніж Йосип,так само працював як ілюстратор і залишив,крім релігійних сюжетів,цікаві ґравюри із історії Почаївської Лаври і зарисовки місцевостей Волині.Обидва Ґочемські були ґравірами і на міді,і на дереві.

З Почаївською друкарнею в цім часі провадило жорстоку конкуренцію львівське братство,біля друкарні якого теж зібралося значне число гравері в,між якими визначався гравер на міді і друкар Іван Филипович,що після Люблина коло двох десятків років працював у Львові.Ґравюрки Івана Филиповича,як правдивого майстра доби рококо,частіше невеликого формату і дуже різноманітного змісту.У львівському виданню Іфики-Іерополітики1760 року Филипович вмістив до семи десятків невеличких /6.2 x 9.3/ емблематичних ілюстрацій.У Филиповича знаходимо ілюстрації із життя Ісуса Христа,а також він працював і листи ґравюр більшого формату.Филипович випустив цілий ряд ікон Божої Матері з більшости місцевих почитаніх образів,зображення католицьких святих; випрацював багато портретів світських та духовних осіб.Маючи багато праці,Филипович не всі свої ґравюри однаково старанно виконував,а деякі може давав виконувати своїм не конче вправним учням та помішникам.Тому його ґравюри не однакової майстерної досконалости.

Працювали українські ґравери в добу рококо і по інших провінціяльних містах,працювали у Києві незалежно од Лаври на власну руку,але між цими творами ледве чи дасться знайти щось видатного.Київ,Львів та Почаїв з їхніми друкарнями,це власне були три осередки,де процвітало і доцвітало старе українське ґравюрне мистецтво,що плекало свої традиції від ренесансу в добі барокко і нарешті рококо.В цих стилях українське мистецтво взагалі,а ґравюра зокрема,органічно, без великих заломань, переходило від одного стилю до другого,розвиваючи лінію старих традицій.Але наближалася доба клясичности,з прийняттям чкої,заломались старі традиції і українське мистецтво вийшло на нові шляхи.

х/Твердження усіх польських джерел,що будівничий почаївського храму був покликаний із Бреслава,викликає деякий сумнів,бо в Бреславі ні між будівлями,ні в архівах не має ні найменших слідів цього архітекта.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь ч е т в е р т а.

ІУ. КЛЯСИЧНІСТЬ.

В останній чверті ХУІІІ століття заломився чи, краще сказати, скінчився той процес розвою, яким жило мистецтво в Европі три-чотирі століття перед тим. Так само і на Україні, яка переживала ту ж еволюцію мистецьки творчих процесів, що й ціла Европа. Коли в ХУ-ХУІ столітті Европа звернулася до клясичного мистецтва, старалася відродити його, то із комбінації клясичного та середньовічного мистецтва склалося здорове ядро, з якого розвивався мистецький процес, переживаючи фазу ренесансу /відродження/, барокко, рококо. Але в деяких відношеннях рококо цей процес скінчило, а подекуди забилося в глухий кут, так що суспільство знову звернулося, як до першого джерела, до мистецтва клясичного, з метою вже не ще раз його відродити, але з метою втілитися в античне мистецтво і творити в формах клясичности, зовсім відкинувши пишні форми барокко і химерні вибагливости рококо. Ідеалом майстрів мистецтва стало не тільки найбільше наподобитися до античности, але творити так, як творили майстрі клясичної старовини. Так би мовити, скинувши з себе тисячолітні традиції, почати мислити й творити як майстрі клясичної доби. Розуміється, така мета була не до здійснення і мистецтво кінця ХУІІІ та першої половини ХІХ століття далеко не є мистецтвом доби Перікла, але в цьому мистецтві всеж почувається такий глибокий розрив з мистецтвом ХУІІ-ХУІІІ століть, і так в ньому панують клясичні взірці, що зовсім оправдано стиль цього мистецтва носить назву клясичности.

Україна дуже швидко ознайомилася з цим новим мистецтвом клясичности і то з найкращих европейських взірців та радо зірвала із старими традиціями козацького мистецтва доби барокко та рококо і сприйняла новий стиль клясичности. Це було тим більше зрозуміло, що, поперше, в добу рококо процес розвою старих форм мистецтва, що в головному еволюціонував з доби ґотіки, поступово модифікуючись у слідуючих стилях, завершився, так би мовити, дійшов свого кінця в добу рококо і треба було починати в історії мистецтва нову сторінку, а подруге, ті суспільні верстви, для яких служило попереднє мистецтво, передовсім верства козацька, закінчили своє існування, на їх місце прийшли нові суспільні верстви, а людям нового складу, очевидно, потрібно було і нового мистецтва.

До цих причин ще треба додати спеціяльно на Україні нову обставину: з кінцем ХУІІІ століття ніби закінчувався політичний процес втягування України в державне російське життя, і державні столиці стали столицями і для України. До Москви і особливо до Петербургу потягнулися нові люди не тільки на уловлювання фортуни, але і за освітою. Українці повезли до російських столиць своє мистецьке уміння і зайняли там поруч з німцями та західніми чужинцями чільні місця, але за ними туди ж до столиць потяглася і молодь за мистецькою освітою, тим більше, що в Петербурзі саме перед тим було заложено Академію Мистецтва, а на Україні мистецькі освітні центри було понищено. І та молодь, що раніше за мистецьким удосконаленням звертала ся до Німеччини та інших европейських країн, тепер здебільшого стреміла до Петербурзької Академії, що на сотню років зайняла становище

центра мистецької освіти і для України.

Але не треба думати, що клясичне мистецтво на Україну прийшло із російських столиць і під їх натиском. Справа стояла швидче навпаки. Українці грали велику ролю в російських столицях і їхніми зусиллями поруч з чужинцями перетягувалися російські столиці до нового мистецького стилю. Але в Московщині це удалося перевести тільки почасти. Новий стиль клясичности в Московщині прийняли тільки верхи суспільства та дуже рідка тоді група міської інтеліґенції; ціла ж народня маса Московщини цього стилю не прийняла зовсім. Сприйняття його інтеліґенцією тільки поглибило в Московщині розрив між інтеліґенцією і народом, який до нового мистецтва зостався зовсім глухим і сліпим. Тому і процес розвою клясичного мистецтва на Московщині не пустив глибокого коріння, а зостався, так би мовити, "панською вибаганкою"

Зовсім інакше склалося на Україні, де процес розвою кожного мистецького стилю завжди був всенароднім, і нове клясичне мистецтво пустило зразу глибоке коріння, захопивши всю людність українську - від найвищих державних вельмож до найзлиденніших кріпаків. Отже, нема нічого дивного, що в розвою ґравюри українська творчість пережила всі три фази клясичного стилю [x] - переходовий, empire , Бідермаєр.

Що під кінець XVIII століття на Україні мистецтво рококо почало втрачати співзвучність із вимогами громадянства, це зразу ж виявилося в тому, що наче зникли видатні талановиті та удосконалені майстрі ґравюри. Вже в 70-80 р.р. XVIII століття в центрах ґраверської продукції почувається таке безладдя, що на перші місця між ґраверами на Україні вибиваються бердичівські ґравери Троцкевич, Раковецький. Ці обидва майстрі зробили собі імя головним чином образками, що зображували місцевості правобережної України, а головним чином будови самого Бердичова. Дехто з польських дослідників [xx] "зачисляє Троцкевича до кращих ґраверів Польщі того часу".

При друкарні Київо-Печерської лаври в останній четвертині XVIII стол. відчувається такий брак видатних майстрів, що друкарня перебивається майстрами, які повторюють чи перекопійовують ґравюри старих лаврських видатних майстрів . Такий Яків Кончаківський - ґравер на міді - власне вже не виконує своїх ґравюр, а знову ріже дошки, копіюючи старі ґравюри Л. Тарасевича, Гр. Левицького, О. Козачковського тощо. Цеьто, оскільки дошки тих старих майстрів від вжитку збилися, або чомусь попсувалися, то він виготовлював нові дошки, що, розуміється, не дорівнювали оригіналам. Таким же копіїстом старих ґравюр був і Леонтій Ланицький. Власне про цього майстра до нас дійшли відомості не стільки про його мистецьку діяльність, оскільки про подію скандалезного характеру. Зробивши нову дошку з старої ґравюри Л. Тарасевича, він, як пояснив завідуючий друкарнею, не зразу зроблено дошку здав завідуючому, але перед тим " насколько листовь напечаталь и краль". Очевидно цих листів було чимало, бо їх продавано у великому числі богомольцям на Подолі в крамниці Київо-Подольського мешкання "члена маляр-ського собранія" (цеху) Юрія Денбровського. xxx. Цей Денбровський і сам потайки займався ґравюрою, тискаючи у себе дома

x. Див Лекція двадцята стор. 239
xx. Попов: Стор. II6
xxx. П. Попов: Ксилографічні дошки Лаврського Музею. Київ. I927 стор. 3.

листи з образками та текстами молитов, які з успіхом в своїй крамниці розпродував прочанам та київським обивателям. Так само у себе на Подолі потайки тискав і продавав образи Яків Сербин, що відріжнявся від Денбровського безперечно вищою якістю своїх ґравюр. В образах Сербина почувається іскра справжнього мистецтва і безперечний нахил до справжньої монументальности. Такі ж майстрі, як Леонтій Левицький та Семен Соколовський різали в лаврівській друкарні книжні оздоби, і друкар свідчив,що "оние різчики в майстерстві своєм не неіскусние". Розуміється, у своїх майстрів такого ґатунку шукати здвигів мистецтва до нових форм булоб навіть не доцільно. Вони оставалися з сторони від нових віянь в мистецтві і то не через те, що хотіли бути носіями старих традицій або стати в опозицію до нового руху, а просто через те, що по інерції не були спосібні до творчої мистецької діяльности. А ці майстрі складали славний колись осередок ґраверського мистецтва у Києві. Не краще стояла справа і по інших центрах ґраверської продукції на Україні. Немає нічого дивного, що коли в такий осередок попадала людина свіжа і справді обдарована, вона тікала, шукаючи джерел справжнього мистецтва.

Так було в Київській Лаврі з "коперштихаторським учнем" охтирським поповичем Грицьком Сребреницьким, цебто сином попа в селі Чернеччині біля охтирки на Слобожанщині. Цей "Грицько попович" з своїм товаришем Іваном Хмаровським утікли із Лаври "забравши тайно" деякі манастирські"до их майстерства принадлежащие инструменти", Лавра одразу послала наказ до ігумена приписаного до Лаври Сінянського манастиря на Слобожанщині,щоб утікших хлощів знайти та заарештувати і "под кріпким присмотром заковавши в кандали" доставили до Лаври. Цей наказ було виконано, обох хлощів настигли в хаті батька Сребрницького . Правда, Хмаровський все таки встиг утікти, але Грицько Сребреницький, здається випив чашу до дна. Але всеж скоро після цієї пригоди Сребреницький спинився в Петербурзі в академії, де удоскналювався в ґраверському мистецтві під проводом Чемезова. Із Сребреницького вийшов добрий ґравер, як це видно з ґравюр, що він різав з образів відомих французьких майстрів — Греза, Бурдана тощо. В тому числі він вирізав і ґравюру з образу Лаґрене — "Донька годує свого батька, засудженого на голодову смерть". Але особливо цікаві портрети Сребреницького, як ґравюра-портрет княгині Борятинської, скомпановиний виразно в стилю ранньої клясичности. Г. Сребреницький залишився працювати у Петербурзі, там оженився з німкою ("вільною дівкою лютерова закона") і незабаром в молодому віці помер.

Після Сребреницького взагалі на протязі цілого XIX століття кращих виявів українського ґраверського мистецтва треба глядіти у Петербурзі. У Києві на протязі першої чверті XIX століття та ж безвідрадна ситуація, що і під кінець XVIII століття. Для лаврської друкарні на самім початку століття працював послушник Івана Руденко, як різник і виготовляв потрібні для друку "штуки", а саме "изображения в лицах, главних букв и других фигур, при тисненії нужніх". Його працею в Лаврі були задоволені і навіть у 1805 році постановили платити йому за пра-

х. Історію Г. Сребреницького оповіджено почасти у П. Попова в Матеріялах до словника ... Стор. 103-104, почасти у Д. Ровинського в словнику руських граверов. СПБ. 1895, т.II.Стор.960-961.

цю 10 карбованців річно.х. В другім десятиліттю працював для лаврської друкарні губернський секретар, а потім послушник у Лаврі Микола Малютин, як на ті часи мабудь вправний майстер, але він головним чином обмежувався повторюванням старих ґравюр. Та й цих майстрів у Києві вже не вистарчало, і лаврська друкарня мусіла вже звертатися, не знаходячи фахових граверів,до сріблярів, золотарського цеху, як Федор Коробка, або Гарасим Проценко. Коробка у 1817 році зробив на замовлення Лаври ґравірувальну дошку, якою не можна було користуватися і тільки Малютин потрапив її переробити і пристосувати до вжитку; а Проценко, що працював для Лаври у двадцятих роках, виготовляв ґравюри дуже низької якости. На цьому тлі ніби виділяється Семен Біляков, що працював для лаврської друкарні в 30-х роках XIX-століття діставав за свою працю спочатку 50, а потім 100 карбованців річно. Після нього зосталося біля пів сотні ґравюр на дереві, здебільшого релігійних образів; деякі з них були копіями з ґравюр попередників, а деякі оригінальними творами. Про Білякова можна думати, що він свідомим в мистецтві був консерватором, розумів гармонію старого складу ґравюр із старими церковними шрифтами та мабудь мав нехіть до модерного гражданського шрифту і зле з ним споєних нового клясичного складу ґравюр.

Вповні розвиненого клясичного стилю ґравюри українці в цей час випускали у Петербурзі, але в першій чверті , або третині XIX століття і в Петербурзі між українцями не було граверів фаховців. Майстрами цих, іноді дуже добрих ґравюр були українці з фаху артисти,-малярі, скульптори, архітекти, навіть один лікар.

Ще при кінці XVIII століття славний скульптор Михайло Козловський [xx] випустив альбом офортів із своїх рисунків, опрацьованих здебільшого Корсаковим. Але деякі листи опрацював сам Козловський, в тому числі найбільше відому ґравюру, що представляє сцену в лазні. Цікаво, що, скульптор з фаху, Козловський, який в скульптурі зраджує ще багато пережитків з рококо, в цій ґравюрі виступає як чистий майстер клясичности з обдуманою композицією і докладно вистудійованими формами людського тіла; при чому і в композиції і в рисункові тіл зраджує пильні студії фресок Мікель-Анджельо. Не дурно про нього висловився Василь Григорович: "Він був славний рисувальник. Приклонник і наслідувач Буонаротія. Козловський іноді , потрібно до цього прославленого скульптора, захоплювався бажанням блиснути знаннями своїми в анатомії і переборщував у виявленню мязів". [xxi]

Також ще в кінці XVIII стліття пописався як ґравер Нестор Амбодик. Лікар - акушер з фаху, видав у 1788 році книжку "Символи і емблеми избраннья", яку прикрасив власноручними і не злими емблематичними ілюстраціями, виконами в стилю клясичности.

Не дивно, що той самий стиль панує і в літографіях знаменитого українського портретиста В. Боровиковського, [xxxx] що лишив нам одну ґравюру - автопортрет і чотири літографовані листи з євангелістами, зробленими з власних образів.

х. П.Попов. Там же Стор. 92.
хх. Див. лекція двадцята. Стор. 240
ххх. рнст: Рисунки русских художников в собраніи Швадда.- Старые Годы 1914, X-XII. Стор. 24-56.
хххх. Див. лекція двадцять перша. Стор. 268

Учився і трохи працював у ґравюрі, як і в пейзажному акварельному малярстві, архітект Микола Алферів. Цей незвичайно інтересний діяч на ниві українського мистецтва, поміщик із Слобожанщини, був членом відомої свого часу на Слобожанщині культурної групи людей, що обєднувалися навколо села Поповки і складали так звану Поповську Академію. Він учився ґраверства в класах Петербурзької Академії. Основним його фахом була архітектура - він був учнем Чарльса Камерона і в архітектурі, в архітектурних акварельних краєвидах і в ґравюрі залишався викінченим майотром стилю класичности. Таким самим майстром доби класичности був і Михайло Подолинський, що вчився ґраверного майстерства в школі при університеті у Вільні, де його учителем був Рустен (пізніше здогадний учитель Шевченка). Він залишив у ґравюрах різаних різцем портрети визначних поляків, а портрет князя Чарторийського різав з оригіналу, намальованого Рустемом.

До цього покоління ґравєрів, так би мовити, аматорів треба зачислити також відомого з малярства Олексу Венеціянова,х. що і в ґравюрі, так само як і в малярстві, змагався передчасно переступити межі класичности і спрямувати свою творчість до реалізму, що йому зрештою не вдалося. Від Венеціянова залишилися як ґравюри "кріпкою водкою", так і літографії. Це були карикатури і так звані людові картинки на події 1812 року; пізніше Венеціянов містив свої літографії в ілюстрованих періодичних виданнях. Характерною рисою для української ґравюри всього XIX століття є те, що все, що було кращого в ґравюрній продукції, виходило від аматорів або фаховців в інших галузях мистецтва, а що було продукцією ґравєрів фаховців, те великої цікавости не викликало.

В кінці доби класичности в Києві вже майже зовсім не остається майстрів ґравєрів. Можемо назвати за Поповим хіба одного Водецького, ґравера на криці, що оздобив трьома ілюстраціями маленьку книжку - Збірник молитов на кожен день,- що вийшла з лаврської друкарні у 1858 р. Ґравюрки Водецького зроблено за образками В. Барвитова.

У Петербурзі, як аматор, у 1842 році зробив портрет Катерини II Кость Климченко xx скульптор, що саме тоді кінчив академію і виїздив до Риму. У Петербурзі ж пробували своїх сил в ґравюрі та літографії молоді майстрі із малярської школи Брюлова, що власне своєю діяльністю закінчували мистецтво класичности. Літографія з образів академіка Егорова і з Помпеї Брюлова робив українець із Слобожанщини М. Кашинцев, кілько літографій зробив Василь Штернберґ як жанрових так і пейзажів із стафажами, але для українців особливо цінним і широко відомим є офорт Штарнберґа " Кобзар з поводарем". Цей офорт Штернберґ виконав для першого видання Шевченкового Кобзаря, але його репродукували і в слідуючих виданнях. Раніше думали, що Штернберґ робив цей офорт з власного рисунку, але останніми часами в літературі пробігла не перевірена звістка, що ніби знайдено малюваний оригінал цього офорта з підписом Шевченка. Отже виходило б, що Штернберґ робив цей офорт з рисунку Шевченка, що не є неможливим, але ця звістка потребує перевірки і потвердження.

Нарешті, ґравером був Тарас Шевченко, і був іменований академіком від ґравюри, бо безперечно був найкращим українським

- - - - - - - - - - -

x.Див. лекція двадцять перша. Стор.270
xx. П. Попов. Там же Стор. 24.
xxx. Див лекція двадцята. Стор.241

ґравером XIX століття . Але і Шевченка не можна назвати ґравером-фаховцем, бо все ж фахово він був артистом-малярем, а ґравюрою займався тільки двома наворотами. В перший раз, кінчаючи академію, він видав у I844 році шість офортів альбому "Живописная Украина", а друге більше зайнявся ґравюрою на протязі останніх двох років свого життя, але і тоді малярства не залишав, а ґравюрою займався побіч малярства.

Серія ґравюр Шевченка із Живописної України - хоч самм альбом дуже велика рідкість - досить відома із репродукцій. Одна ґравюра історичного змісту (Дари в Чигирині), одна казкового (Москаль і смерть), дві побутового (Судня рада і Сватання) і два краєвиди, Видубицький манастир і у Києві. Всі ґравюри і свого часу викликали дуже прихильну критику, і тепер ціняться не тільки як твори Шевченка, але і як майстерні твори ґраверного мистецтва; вони прекрасно скомпановані, тонко виконані і визначені майстернім розпреділенням світла та тіні.Але, випустивши перший випуск альбома Шевченко, на жаль, видання припинив і за ґравюру не брався півтора десятки років. Правда, як випадкові твори траплялося Шевченкові зробити ґравюру гальванопляотичним способом; мабудь робив і літографії бо техніку цього мистецтва Шевченко знав, хоч його літографій до нас не дійшло. Поважно зайнявся Шевченко ґравюрою в останніх роках свого життя і залишив нам декілька ґравюр з образів українських і чужих майстрів малярства, а також серію портретів та автопортретів. Портрети-ґравюри Шевченка, це твори великої мистецької умілости і як портрети, трактовкою облич з мальовничим та психологічним опрацьованням, так і визначні ґраверською технікою виконання. До того треба додати, що в мистецтві ґравюри Шевченко найбільше учився на творах Рембрандта і особливо великих осягнень досягав в віддаванню світла та освітлення і розпреділенню світу та тіней. Характерним взірцем портретної техніки з рембрандовською світло-тінню є автопортрет Шевченка із свічкою. Цей автопортрет Шевченко виконував ґравюрою на схилі свого життя з власного автопортрету мальованого замалоду. На жаль, мальований оригінал цього портрету не зберігся, але все ж цей автопортрет свідчить про сталість мистецьких інтересів Шевченка; проблема, що його цікавила за молоду, коли він малював цей автопортрет, цікавила його і в кінці життя, коли він робив з нього ґравюру.

Монументальна постать Шевченка закінчує період класичности в українській ґравюрі і разом з тим відроджує українську ґравюру до дальшого життя у слідуючих періодах її історії.

Із сучасників Шевченка не злим ґравером був Дмитро Андрузький (I8II-I880), що походив із дворян з Полтавщини. У Петербурзі в Академії його, як пізніше й Шевченка, підтримував земляк В. Григорович. Краща академічна праця Андрузького - дошка ґравюри з Матвієвського портрету Петра I, вже майже викінчена, згоріла в пожежі печатної майстерні. Пізніше Андрузький як ґравер, працював у Монферрана, а це пізніше робив ґравюри з предметів керченської старовини. У I862 році трохи ослаб на зір, взяв посаду виховника, в сирітському інституті у Гатчині і, як висловився у своїй автобіографії, зложив "усі грабштихи та голки, щоб більше за них і не приматись." Робив ґравюрами копії з Нефа, Басина Бруні та інших.

Молодшим сучасником Шевченка був майстер ґравюри із Холма - Семен Загаров (I82I-I847), що з початку учився у церковх. Д. Ровинський: там же т. I, Стор. 22.

ного маляра у Холмі,а потім,за протекцією князя Паховського, дістався до петербурзької академії.Не витримав злиднів та петербурзького клімату і помер на 26-му році,але встиг під проводом професора Уткина зробити коло 8 гравірувальних дощок.Про гравюру "Унесення Европи" з образу Гвідо Рені Д.Ровинський каже,що її "можна поставити в ряд з ліпшими працями граверів того часу" х/

Нарешті до дуже запізнених академістів-класиків треба зарахувати відомого артиста-маляра Генрика Семирадського /1843-1902/.Цього майстра одні уважають за майстра російського,другі - за польського,а тим часом він належить Україні не тільки своїм народженням на Слобідській Україні і вихованням у харківській гімназії та університеті,а ще більше своїм мистецьким напрямом і цілою мистецькою творчістю.Учившись у гімназії і в університеті Семирадський брав уроки малюнку у харківського майстра Дмитра Безперчого /1825-1913/,одного з наймолодших учнів Брюлова,останнього з української групи брюловців.Безперчий,переживши цілу добу еклектики та реалізму,не тільки свято зберіг завіти академізму Брюлова,але зумів їх наперекір духові часу прищепити молодому Семирадському і то так міцно,що серед розгару з класичністю та академізмом Семирадський залишився гордим і блискучим класиком.Він виконав декілька літографій,копіюючи власні твори і в тому числі сцену з образу "Світочі християнства",що надхнув Сенкевича до написання роману "Quo vadis".

ЕКЛЕКТИЗМ.

Стиль класичности,як і рококо,тримався менше сотні років.Але він міцно загніздився в академіях,привчив старих професорів академій до певних шабльонів і наприкінці свого існування,тратячи свіжість сприйняття класичних форм мистецтва, у менш обдарованих індивідуальностей прийняв безбарвний і нудний вигляд заучених трафаретів.У великому числі европейських академій майстрі,що перебивалися трафаретами,замість мистецького надхнення,позаймали професорські пости і навчання мистецтва робили досить нудним.Разом з тим вони трималися канонів стилю класичности,так що зрештою обурили проти свого мистецтва живіше настроєну мистецьку молодь.Ця молодь згарячу обурилася не проти нездарних професорів,а проти культивованого ними класичного мистецтва; молодь,що з духом часу прагнула до реалізму,зненавидівши докупи поняття класичного стилю і відданости цьому стилю академії,самий стиль прозвала академізмом і оголосила йому війну.Тим часом лихо очевидно лежало не в класичному стилю чи академізмі,а в тому,що більшість академій не мала здібних, живих і талановитих професорів.Якраз новозаснована у XVIII столітті петербурзька академія,що довго не могла наталиться на класичний стиль,куди її пірвав був ще у XVIII столітті українець Лисенко,спромоглася стало зійти на ці шляхи лише в 30 - х роках XIX століття,коли тут зявилися талановиті професори: Басин,Бруні і особливо блискучий Брюлов.Ці професори дали хоч пізнього,але справжнього блиску академізмові і утримали мистецтво на традиціях академізму аж до шістьдесятих років.Осліплені Брюловим,його учні українці вірно трималися академічних принципів все своє життя.В тому числі не тільки окремі майстрі,як:

х/Д.Ровинський: Op.cit. -т.I,стор.22.

Сошенко,Андрузький,Безперчий,але й сам Шевченко.Тільки ж і пізній розквіт академізму у Петербурзі не міг остаточно закріпити стилю клясичности,який виразно доживав свого віку.Уже коло 1850 року молодий тоді учень академії,по матері українського роду /по батькові москаль/ Лев Жемчужніков /1828-1912/признавався,що "охолов до одноманітних занять по клясах і до рутинніх сюжетів, які замовляли учням професори,і втратив віру в слушність академічного погляду на мистецтво".І далі оповідає: " Мене потягнуло до природи і життя".Ці останні слова власне можуть уважатися за програму нових шукань у мистецтві,які в другій половині XIX віку справді побороли академізм,але на зміну йому принесли, побіч певних стремлінь до реалізму,розметаність і рівно байдуже відношення до всіх пережитих Европою стилів, усіми вдохновляючися в залежності від індивідуальних смаків, і тим привівши мистецтво до еклектизму.Але все ж серед того еклектизму весь час панувала,принаймні в малярстві,скульптурі та гравюрі панівна течія реалізму,хай не завжди по мистецьку зрозумілого і поглибленого,іноді тенденційного,часто мало надхненого, зате наближнного до механічної фотографії,але все ж в кращих своїх проявах освяченого,як висловився Жемчужніков,стремлінням "до природи і життя".Цікаво Лев Жемчужніков продовжує цей свій автобіографічний запис: "Побувавши літом 1852 року на Україні,я так її полюбив,що прожив у ній,з поїздками до Петербургу,років з пять".В дійсності Жемчужніков провів на Україні не 5 а 4 роки,бо вже в 1856 році виїхав за кордон,але Україну справді покохав щиро і як артист-гравер зробив для неї неабияку прислугу. Закордоном у Парижу Жемчужніков працював у Гльоза,гравюри учився в учня Гльоза Міді,а техніці у техніка друкаря гравюр Делатра. Повернувся до Петербургу/здається,в 1859 року і знову цікаво оповідає далі: " В Петербурзі я зразу ж побачився з Т.Г.Шевченком,що тоді уже вернувся з заслання.Ми знали один одного з причини ріжних обставин.Я обзнайомив його з гравірувальним лаком французьким,бо він дуже займався гравіруванням à l'eau forte і прекрасно працював".... І ще один цікавий спогад,що стосується до української гравюри,оповідає тут Жемчужніков: "В цей час виник український місячник "Основа",в якому я взяв участь і написав артикул "З приводу академічної виставки".Цей артикул був спрямований проти напряму академії і зробив велике враження на молодих артистів....При місячнику "Основа" я видавав додаток,що складався із гравюр eau-forte ,з необхідним поясненням.... Всі 50 гравюр / 48 та frontispisi портрет Миколи Маркевича/ я витравив,власноручно відтиснув і здав до редакції на протязі 15 місяців в числі 300 примірників кожної,значить я віддрукував більше як 15,000 примірників..x/.

Тоді ж у Петербурзі Жемчужніков показував і навчав граверства Трутовського,Крамського,Бейдемана,Шишкина,Верещагина та інших.Але,розуміється,найбільше діло,яке виконав Жемчужніков для українського граверського мистецтва,це були вищезгадані українські гравюри,що виходили при Основі і що складають великий альбом на 48 листів,крім форти,і який називається,як свого часу у Шевченка, "Живописная Украйна".Це дуже рідкий альбом,яко-

---

x/Наведені цитати із Жемчужнікова взято із його автобіографії, уміщеної у Д.Ровинського - Подробный словарь русских граверов XVI-XIX в.в.С.П.Б.1895 т.I.Стор.308-316.Докладніше про свою працю в академії та про перебування на Україні Л.Жемчужніков оповідає в своїх мемуарах- "Запись прошлаго",перші два томи яких вийшли в видавництві Сабашнікових.

го ще в кінці XIX століття в комплеті майже не зустрічалось. Один лист такого альбому під керовництвом Жемчужнікова виконав Бейдеман,чотири Верещагин,решту всі виконав сам Жемчужніков. Деякі листи він ґравірував з рисунків Соколова, з образу якого робив свого часу ґравюру і Шевченко.Цілий альбом умисно носив ту саму назву,що й колишній альбом Шевченка; він мав бути продовженням альбома Шевченка,але під оглядом мистецького виконання це вже твір іншої доби та інших мистецьких смаків. У Жемчужнікова вже не приходиться шукати ні обдуманої і урівноваженої композиції,ні вибагливої світло-тіні,ні епічного змісту,ані рис вибагливої шляхетности рисунку.В порівнянні до ґравюр Живописної України Шевченка,листи з альбома Жемчужнікова виглядають,як звичайні croquis ,шкіци,накидані без обдумування і опрацьовування,але накидані часто безпосередньо і щиро; без високого стилю,але з живим відчуванням натури. В кожнім разі альбом Живописної України свідчить,що зворот у мистецтві є доконаний факт,еклектика вступила в свої права.

Майстрі,що переймали у Жемчужнікова майстерство офорту так само стреміли до реалізму,до зображення життя,як вони його бачили,але спочатку це не завжди їм удавалося. Так Кость Трутовський /I826-I893/ як не стремів до реалізму,у нього все,як і у його приятиля та земляка Івана Соколова /обидва українці з Курщини/,зоставалася непереможеною наука в академії і їх праці все стоять на межі між академізмом та реалізмом.Вони оскільки,правда,звертались до ґравюр та робили кольорові літографії-образки з українського життя,то на них українські селяни все ще зображені як пейзани доби академізму.В літографії Трутовський працював з I860 аж до I882 року і залишив коло трьох десятків літографій і в тому числі десяток ілюстрацій до українських оповідань Гоголя.

Найбільше філософськи вдумливий маляр другої половини XIX століття Микола Ґе /I83I-I894/ в роках I87I-I874 захоплювався травленою ґравюрою і ґравірував сцени та копії з своїх малярських праць,в тому числі з свого образу "Петро I та царевич Олексій". Протилежно до Трутовського Ґе,хоч з молоду і ставився побожно до памяти Брюлова,якого він в академії вже не застав,в своїх ґравюрах представляється як майстер нової доби без ремінісценцій клясичности.

Так само майстрами реалістичного напряму без спогадів акедемізму,але трохи сухими та фотографічними являються майстрі малярства,що теж учились ґравюри у Жемчужнікова,а саме Іван Крамской /I837-I887/ та Олександер Литовченко /I835-I890/.Крамской робив офортом портрети з олійних праць Перова,Ґе і з портретів та образів власної роботи.Але портрети Крамского в погоні за реалізмом дещо наближаються до фотографій.Робив Крамской і літографії,в тому числі 2 ілюстрації до "Страшної помсти" Гоголя.Від романтики Гоголя у Крамского нічого не залишається,а реалістичні рисунки здаються мало правдоподібними, будучи ілюстраціями до фантастичного оповідання.Майсер історичного жанру - Литовченко зробив офорти з власного образу історично-побутового характеру,а жіночі портрети,що пробував робити з натури,залишив не скінченими.В тому ж часі виконав літографію артист,що не мав щастя,Кость Преславський.Він працював у I860 році над образом українського кобзаря,але не мав успіху та й покинув і малярство,і літографію.

Але з великим успіхом працював офортом і літографією найбільше прославлений майстер малярства того часу Ілля Репін /I844 - I930/, Він залишив 8 офортів і I6 літографій.В літо -

графіях Рєпін копіював образи таких майстрів як: Бронніков, Брюлов, Гун, Якобій; також зробив літографію з свого популярного образу "Бурлаки". Офортом Рєпін робив головно портрети, в тому числі Муссоргского і особливо вдалий офорт портрет графині Мерсі-Держанто, яку представив лежачою на канапі. Ровинський каже, що "гравюру ню було скінчено сухою голкою з такою свободою, з таким майстерством, що вона зробила б честь і найкращому граверові"х/.

Більше всіх названих майстрів малярства працював як гравер, і особливо як графік, Микола Самокиша / він родився у Ніжені 1860 р., багато подорожував, а після революції оселився в Симферополі/. З фаху майстер баталіст, Самокиша, як рисівник, є майстром рисунку передовсім коня, але також і собак та звірів. З великою енергією Самокиша віддає експресію руху, скоку, кавалерійську атаку, тощо. В українській громаді Самокиша найбільше відомий, як майстер рисунків до альбому "Из украинской старины"хх/. Цей альбом складається з 21 листа, із яких на 20 олеографічні і мало цікаві баревні акварелі Васильківського: їх мають оживляти графічні рисунки тушшю та пером Самокиші. Не всі із його рисунків рівно удатні, але до кращих належать ті, де зображені коні та козацькі походи. До найкращих треба зачислити здобуття Хотина Сагайдачним, хресний похід в Сутківцях, запорозькі гармати і побутові образки, як ярмарок в українському селі, або подорож вельможної пані на богомілля. Самокіша працював не тільки як графік, але і як гравер виконав зо три десятки офортів, головним чином баталістичних або сцен полювання.

Далеко слабіший від Самокиші, хоч багато плодовитіший аквареліст, ілюстратор і графік Микола Каразин /унук основоположника харківського університету/. Каразин теж баталіст. Фах його — батальні сцени з середньої Азії. Але працює і на інші сюжети. Він зробив більше як 3,000 різних рисунків, в яких умудряється не повторюватися. В тому числі Каразин ілюстрував і твори Шевченка. Всі праці Каразина не визначаються добрим смаком, але у 80-х роках минулого століття мали поводження. Між ілюстраторами Шевченка у 80-х роках виступив О. Сластіон з ілюстраціями до Гайдамаків. Ілюстрацій Сластіона теж не були вдатними, але теж свого часу мали успіх. Ні Каразин, ні Сластіон самі гравюр не виготовляли, а працювали лише як графіки з тим, що їх графічні рисунки репродукувалися механічним способом. Так само і одеські майстрі-рисувальники Леонід Пастернак та Амвросій Ждаха /†1927/. Пастернак зробив травленням тільки одну гравюру під проводом Шишкина, але залишив чимало і на свій час добрих ілюстрацій до творів Лермонтова і гострих рисунків в журналі Артист. Ждаха ілюстрував українські народні пісні.

Всі згадані і перечислені майстрі були з фаху майстрами малярства і тільки принагідно бралися за гравюру, що було типовим явищем XIX століття. Але в другій половині XIX ст. саме вони, а не фахівці гравери, являються цікавішими майстрами гравюри, і майстрами, що все таки якось тримали прапор мистецтва і, хоч не фахово з покликання, але тримали на мистецькому хоч не високому рівні гравюру, яка, завдяки їм, перетривала лихоліття і дожила до XX століття.

— — — — — — — — — —

х/Д. Ровинський: Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПБ, т. II. Стор. 849.
хх/Видання Маркса. СПБ. 1900 р. з текстом Д. Яворницького.

Та все таки були в цьому часі і фахові ґравери, які дуже багато працювали і залишили після себе велику силу ґравюр і ґравюрок, але їх праця в мистецтві ґраверському в кінці століття скінчилася катастрофою. Це майстрі, головним чином ілюстратори, що фахово ґравюрою займалися і виготовляли свої ґравюри на дереві, але не різали дерево безпосередньо, а травили його на металь. Це так звані майстрі ксилографії, яка розвинулася, як ілюстративний засіб у XIX столітті.

Уже в першій половині XIX століття ми бачили, що для друкарні Київської Лаври не стало ґраверів, і вона звернулась до сріблярів, майстрів золотарського цеху з замовленням на ґраверські дошки: з того виходили речі дуже далекі від мистецтва, а іноді і зовсім нічого не виходило. В другій половині XIX століття, не знаходячи майстрів у Києві, Лавра була змушена спроваджувати собі майстрів з-за кордону України. Із мотивів ощадности Лавра шукала ксилографів, бо за металеві ґраверні дошки треба було дорожче платити. Спочатку Лавра знайшла дуже доброго ксилографа в собі петербурзького академіка ґравірування Лаврентія Серякова (1824 - 1881). Серяков із селян Костромської губернії, майстер европейського реноме, дуже продуктивний, кілька років працював для Лаври, посилаючи їй свої праці з Петербургу та з Парижу. П. Попов нараховує 80 більших і менших ґравюр Серякова, виконаних для лаврських видань, крім того, 77 дрібніших до рахунку не входять, а ще мабуть знайдеться його праць для Лаври і більше. Рисунок Серякова ще носить відпечаток академічної виучки та класичної шляхетности; Серяков працює і композиції на тему святого письма, і київські краєвиди, і фігурні літери та заставки, і всякі друкарські "кашки". Робота його справді дуже тонка й досконала. Лавра у 1864 році навіть зробила контракт з Серяковим, щоб він на 5 років переїхав до Лаври для праці і навчання в лаврській школі молодих місцевих майстрів. Але цей контракт Лавра порушила і знайшла іншого на дешевших умовах ксилографа у Саксонії Леопольда Квааса. Цей майстер з літографом Шенгальдом і помішниками справді виїхали до Києва і тут у Лаврі працювали й учили в лаврській школі свого мистецтва. Ксилографії Квааса ще не злі, але ніяк не можуть рівнятися з працями Серякова ні щодо шляхетности рисунку, ні щодо тонкости ксилографічного виконання. Тут у Києві під проводом Квааса удосконалювався місцевий майстер Микола Бударин, але його праці в такій же мірі не дорівнюють працям Квааса, як праці цього останнього не можуть рівнятися з працями Серякова.

В кожнім разі з шляхетністю класичного рисунку було вже остаточно скінчено і до ґраверів ілюстраторів було поставлено вимоги бути можливо точним, по можливості фотографічним, і чим більше ксилографія наближалась до фотографії, тим вона більше цінилась. В цей час появилися у Петербурзі популярні ілюстровані видання, які у великій кількості потребували ілюстраторів, і ксилографи мусіли постачати для цих видань свої праці масово. Самостійної творчости, власного рисунку або композиції від ґраверів тут не вимагалось, а вони мусіли точно, не виявляючи своєї індивідуальности, відпродуковувати реалістичні образи малярів, злободневні події, а іноді і просто фотографії. Виданням, що найбільше потребувало таких праць, була колись дуже популярна в цілій російській державі "Нива", що розходилася в сотнях тисяч примірників. Виходячи щотижня, Нива випускала 52 числа на рік і в кожному числі до двадцяти приблизно більших та менших "ґравюр на дереві". Отже, така Нива потребувала коло тисячі ксилографій з року на рік і, розуміється, мусіла для цього

тримати спеціяльних ксилографів.

Одним з кращих ґраверів,що працював для "Ниви" був українець з Чернігівщини Михайло Рашевський. Роботи його тонко виконані і призначаються майстерною технікою, хоч як твори мистецтва нашого ока не веселять. Рашевський працював як ґравер-пейзажист. Він копіював ксилографічно краєвиди українських пейзажістів таких як Васильківський, Лагоріо, Каразин,Кившенко, Грищенко, Орловський, Крижицький, Горонович та інші. Особливо, здається, удавалися Рашевському ксилографії з краєвидів Гороновича. Очевидно, якісь спільні уподобления обєднували маляра-пейзажиста, бо навіть на сторінках Ниви від ілюстрацій, що являються продуктом творчости цих двох майстрів, крізь фотографічний холод пробивається трохи щирого тепла від затишного,інтимного українського краєвиду. Працюючи з року на рік для Ниви, виготовляючи щороку для неї коло 70 ксилографій, Рашевський мусів багато працювати з фотографій. При чому фотографічність в його праці була головним завданням. Ми тепер байдуже перелистуємо сторінки Ниви, і нас не цікавлять фотографічні ксилографії Рашевського і його товаришів, але це тому, що вимоги наші далеко відійшли від вимог зперед пів-століття перед нами. Тоді фотографічність ручної праці ставилася як найвищий ідеал осягнення для майстра ґравюри, і оскільки Рашевський цього ідеалу осягав, - а тут його тонкі праці доходили до ілюзії, що справді їх можна було прийняти за технічно виконані копії фотографій, - то мусимо признати, що Михайло Рашевський на свої часи був видатний майстер і можливо, коли нинішні смаки змінятьоя, його праці буде інакше ніж тепер оцінено.

Але небезпечне в мистецтві стремління до наслідування фотографії і взагалі технічних способів продукції в 90-х роках XIX століття привело до справжньої катастрофи мистецтва ґравюри: це був винахід цинкографії. Оскільки від ґравера вимагалось механічної точности передачі, то, розуміється, механічна цинкографія все буде точніше ніж праця від руки, не кажучи про те, що вона далеко дешевша. І от з винаходом цинкографії ґравери стали непотрібні. Техніки фотографи і цинкографи далеко точніше і дешевше репродукували ілюстративний матеріял і тому з великим успіхом швидко витіснили і заступили ґраверів. Можна було думати, що ґраверському мистецтву прийшов кінець, та так би воно мабудь і було, якби в нашій сучасності не змінилися смаки, а разом з тим і вимоги до ґравюри; але для цього треба було покінчити в мистецтві з еклектизмом другої половини XIX століття і вступити в добу сучасности з інакшими смаками та вимогами.

VI. СУЧАСНІСТЬ.

Винахід цинкографії - дешевого, точного і механічного способу репродукції здавалось міг убити мистецтво ґравюри, яке при кінці XIX століття майже звелося на уміліcть копіювання. Тепер ця уміліcть стала непотрібною, бо механічне копіювання цинкографією було і точніше і дешевше. Мистецтво ґравюри мусіло або зовсім зникнути, або перейти до самостійної творчости. Під цим оглядом винахід цинкографії був для мистецтва ґравюри благодійним, бо одібрав від неї ролю прислужника копіїста та змусив вийти на шлях самостійної творчости. Так би мовити, поставив ґравюру на самостійне властиве їй місце окремої галузі мистецтва, побіч скульптури та малярства, мистецтва, що орудує самостійними графічними засобами і має самостійні графічні завдання. В наслі-

док цього в сучасності, в XX столітті розвинувся, побіч маляр-ства, як самостійна галузь мистецтва графічний рисунок. Але не-ґативно відбилося розрішення цинкографії тим, що майстрі гра-фічного рисунку спокушені тим, що цинкографія зовсім точно від-дає їх рисунок, перестали самі виготовлювати ґраверні дошки, а обмежили свою творчість на графічному рисункові, який розмножу-вався технічними способами. В той спосіб майстрі власне пере-стали бути ґраверами, а стали ґрафіками, цебто тільки майстра-ми графічного рисунку . І хоч в цім напрямі на протязі XX сто-ліття графічне мистецтво на Україні пішло дуже далеко, вибагли-вість графічного рисунку дійшла незвичайних осягнень, але в оо-нові забуття мистецтва ґравюри відбилося на графіці фатально: з одного боку графічний рисунок, який би він прекрасний не був, але оскільки він призначений до розмноження, він, поки не ви-даний, є твором в стадії підготовки, а не є викінченим твором; а з другого боку, коли він виходить відтисненим засобами меха-нічної цинкографії, а не засобами мистецтва ґравюри, він несе на собі печать маханічної продукції, а не оригіналу мистецько-го твору, він не є оригінал-ґравюрою. В той спосіб затрачуєть-ся основний характер ґравюри, яка у всіх своїх відтисках є "о-ригіналом". Таким чином появилася велика небезпека для мистецт-ва ґравюри на Україні; небезпека, що ґравюру буде заступлено мистецтвом графіки, яке зведеться до мистецтва тільки графіч-ного рисунку. Ця небезпека, при механізації сучасного життя, мо-же ще остаточно не минула, але в творчості кращих майстрів су-часности мистецтво ґравюри здобуває своє право і знову появля-ються на Україні видатні майстрі ґравюри.

Перший здвиг від еклектизму та копіювання до самостійної графічної творчости стався приблизно на межі XIX і XX століть. В тому часі література опановувала майже всі галузі мистецтва і в малярстві виявилася в формі літературного символізму. За-родившись у Франції, ця течія розвинулася широко у Німеччині під проводом Бекліна, а на Україну прийшла через Краків і та-мошню Академію, де тоді училися талановитіші українські майстрі, як: О. Новаківський, І. Кулець, М. Жук, І. Бойчук, М. Гаврилко, М. Паращук та інші. Головним майстром краківської академії був поет і маляр С. Виспянський (I869-I907), що своє літературне успособлення прищепив і своїм учням. Від літературних впливів Виспянського не вільним зостався і Новаківський (I872-I935), чути дуже виспянщину і в графічних працях Кулеця та Жука. Під впливом Новаківського данину виспянщині заплатив і Петро Холо-дний (I876-I930), і молоді майстрі, як Лев Ґец або Петро Обаль. До цих майстрів прилучилась досить близько Олена Кульчицька , принаймні в першім періоді своєї тридцятилітньої невтомної пра-ці на полі українського мистецтва. Кульчицька свій нахил до лі-тературного символізму винесла безпосередньо з віденської шко-ди і поєднала засади західньої сецесії з українською дійсністю та фантазією. Але творчість символістів була тільки переходо-вим етапом, який важливий головним чином тим, що перевів графіку від копіювання, на яке зійшла ґравюра в XIX столітті, до само-стійної творчости.

Справжній процес відродження українського графічного мис-тецтва звязаний з діяльністю двох видатних сил української науки і мистецтва. Це були: відомий історик Михайло Грушевський і ар-тист-декоратор Василь Кричевський. Обидва, закохані в мистецтві старої української книги, звернулися до неї, як до джерела над-хнення модерної української графіки. Роля Грушевського в цім ру-хові власне була ролю ініціятора, ідеолога і видавця, але Ва-

силь Кричевський на практиці здійснив ті мрії, що в рівній мірі одушевлювали цих обох подвижників. Співпраці цих двох людей завдячує українська графіка своїм модерним розвоєм, якого вона осягнула в сучасності. Співпраця їх, власне, виявилася в тому, що Грушевський давав вдячні науково-історичний матеріял і розвинув видавничу продукцію, а Кричевський брав участь в цих виданнях як декоратор, що провадив разом з тим і ціле мистецьке оформлення ілюстрованих видань Грушевського. Видатний майстер декоративного мистецтва у всіх галузях від монументальної архітектури до малих марок та екслібрісів, незвичайно тонкий колорист в прозорих акварелях і сміло, майже графічно виконаних маслом краєвидах, у своїй графіці виступає як філософ лінії. Його придумані лінійні графічні рисунки визначаються витонченою простотою, шляхетним смаком та артистичною холодністю і глибоко продуманим розумінням та любовію до старої української графіки, з якої Кричевський і зробив джерело свого надхнення. Цей поворот до старих українських традицій у графіці прийшов якраз на часі, і Кричевський незабаром знайшов чимало наслідувачів. В той спосіб Василь Кричевський став основоположником нової української графіки.

Велику піддержку Кричевському подав працею та ідеями другий видатний майстер Михайло Бойчук (1882-1937). Бойчук власне не графік з покликання, а теж артист декоратор і особливо визначний в монументальних фрескових декоративних композиціях. Але як декоратор Бойчук працював і вибагливі орнаментальні візерунки, то для акцизних паперів, то для театральних марок. Бойчук був майстром дуже освіченим, основно переслідував декораційні принципи старого Єгіпту, Сходу і Візантії, повязав їх з принципами українського народнього мистецтва і заложив оригінальний український напрям в мистецтві, що так і придбав назву школи Бойчука. Із учнів Бойчука найближче перейняв його монументалізм Іван Падалка та по части дружина Бойчука Софія Налепинська-Бойчук, авторка монументальних ілюстрацій до шевченкової Катерини, монументальних і майстерно скомпанованих портретів та композицій з простонароднього життя, в рисунку яких якнайбільше до речі бжито засобів народнього рисунку. Поруч Налепинської друга учениця Бойчука О. Сахновська має менше національно вистилізований рисунок, але живіша в характеристиці своїх композицій. О. Сахновська - вибаглива конструктивістка, що виявляється як у великих ґравюрних композиціях, так і в малих екслібрисах. Коли і вище згадані учні Бойчука, і багато інших, як Седляр, Павленко, тощо працюють взагалі в декораційному мистецтві і в тому числі в мистецтві ґравюри, то чистим майстром ґравюри на дереві являється тонкий ґравер мініятюрист О. Рубан. Всі учні Бойчука не тільки графіки, але й ґравери, а Рубан виключно ґравер на дереві, що як ніхто інший повно використовує матеріял і можливості деревляної ґравюри, не виходить із стилю, і особливо в малих заставках з українським краєвидом, доходить просто до японського лаконізму та витонченого примітивізму.

Наслідувачі В. Кричевського, на жаль, як і сам Кричевський, не ґравери, а тільки ґрафіки, але зате або дуже тонкі рисувальники, що уміють бути пишними навіть в дрібних заставках, як Іван Мозалевський та вдумливими компоністами малої форми як Антін Середа, у якого особливо удатні дрібні видовничі марки. Багато спорідненості з В. Кричевським виявляє в своїх шляхетних композиціях львівський майстер Михайло Осінчук.

Принципи геометричної композиції В. Кричевського і народ-

нього націоналізму М. Бойчука зумів звести до геніяльного синтези Г. Нарбут (1886-1920). Цей майстер приїхав на Україну під час революції у 1917 році уже маючи реноме кращого в Петербурзі графіка. Родом з Глухова, закоханий в українській старовині, пристрастний аматор українського письма(уставу і скоропису), Нарбут удосконалився в рисунку в Мюнхені у Гольопі; повернувшись з Мюнхену до Петербургу, Нарбут здивував відсталу російську столицю тонкістю і віртуозною вибагливістю своїх рисунків літер, чітких і виразних силуетів, пишно та елеґанські скомпанованих ілюстрацій великих і малих, однаково пересічених річами старовинної розкоші, що в безмежному числі зібрані, але так майстерно зіставлені, що не обтяжують ні великої ілюстрації, ні малого екслібрису. Але на творчості Нарбута у Петербурзі, при всій її елеґанськості, безмежній вигадливості все ж лежить тавро несерьйозности. Ніби Нарбут надхнено і витончено рисунком тільки жартує, а до серьйозної і поважної таємочости не підходять. Але це без сліду у Нарбута пройшло, коли він повернувся на Україну, як Антей торкнувся рідної землі і тим придбав нової сили. Праці В. Кричевського і М. Бойчука справили на Нарбута велике враження; Нарбут ловними пригорщами згрібав здобутки В. Кричевського та М. Бойчука, легко перетворював в горнилі власної творчости і піднявся як першорядний національний майстер, український артист-графік. Незвичайно продуктивний Нарбут за короткий час свого перебування на Україні, розвинув величезну працю і засипав Україну шедеврами своєї нової творчости. Рисунки ґербів, грошей, марок, бланкетів, дипломів, всіх сортів книжної графіки - ілюстрацій, заставок, окладинок, заголовків посипалися з-під легкої руки Нарбута як із бездонного рогу фортуни. На жаль, рання і несподівана смерть увірвала працю Нарбута в самому її розгарі. Перейшовши від жартів петербурського часу до поважної праці на Україні, Нарбут зумів тут не тільки сам створити величезну колекцію графічних рисунків, але захопив своїм прикладом молодь і за три-чотири роки заснував цілу школу молодих графіків, половина яких теж дочасно зійшла у могилу, а половина і досі працює використовуючи спадщину Нарбута.

Незрівняне уміння Нарбута рисувати літери і мистецтво художнього письма перебрав Р. Лісовський, що і тепер оздоблює українські книжки майстерними окладинками, орнаментами, видавничими марками, а особливо артистичними написами. Головним чином в книжній графіці працюють учні Нарбута, що переїхали до Ленінграду: М. Кирнарський, добрий декоратор книги і Л. Хижинський, майстер дрібної ілюстрації, заставки екслібрису. На жаль, передчасно скінчив життя із учнів Нарбута Лесь Лозовський (1901-1922), що встиг перед смертю дати кілька дуже оригінальних окладинок до творів Коцюбинського та інших авторів. Довше працював як ілюстратор книги М. Алексеєв (1894-1934), що декорував книгу окладинками, заставками, кінцівками, видавничими марками, але особливо любив ілюструвати книжки для дітей і зокрема рисувати всяких звірів, які справді у Алексеєва і живі, і повні характеру.

Найбільше яскравою постаттю між учнями Нарбута був Павло Ковжун (1896-1939) маляр і графік, організатор і пропаґатор українського мистецтва. Ковжун горів мистецькими інтересами і буквально перегорів у вирі мистецьких імпрез. Переїхавши по смерти Нарбута із Києва до Львова, Ковжун буквально збудив цю під оглідом мистецтва приспану країну до нового мистецького життя. Коли Львів і раніше, перед Ковжуном, мав вельми талановитих

українських майстрів /Труш,Новаківський/,істориків і критиків мистецтва /Голубець/,то Ковжун перший потрапив у Львові створити обєднання молодих майстрів /Осінчук,Гординський,Музика та інші/ і пробудити інтерес до мистецтва у широкого громадянства.Сам Ковжун працював не тільки в графіці,але,і може ще більше,в малярстві,тому і кращі графічні твори Ковжуна це власне ті,що виконані в малярській барвитстій техніці.Але і в чисто декораційних книжкових оздобах як екслібриси Ковжун має необмежену фантазію,яку навіть не завжди встигає уговтати.

Неперечно Ковжун зробив значний вплив у Львові на С. Гординського,що заявив себе може ще більше цікавим декоратором ужиткових річей / пуделків,бомбоньерок тощо/ ніж книжок. Побіч Осінчука та Гординського найбільше цікавим графіком у Львові були до приходу большевиків Я.Музика,що своєю творчістю наближався до Осінчука,і карикатурист Е.Козак,що роками заповнював карикатурами гумористичний часопис.

Менше цікавим осередком графіки був Харків,що користався більше "київською графікою.Одначе і там висунувся і свій власний талановитий графік А.Страхов.Перші праці Страхова, що належали головним чином до політичної карикатури,явилися у 1918 році в Катеринославі.Для українського Госіздату та інших видавництв Харкова майстер виконав багато окладинок та ілюстрацій,оздобивши своєю графікою" x/ кілька сотень книжок.

За кордоном України більші групи графіків збиралися у Празі,де в ріжні часи біля Української Студії Пластичного мистецтва сходилися такі графіки як І.Кулець,І.Мозалевський та Р.Лісовський і їх учні.Із учнів Кулеця в графіці працював один час І.Іванець,головним чином рисувальник-баталіст,а також автор гравюр-краєвидів,екслібрисів та заставок. В Празі ж учився і талановитий гравер В.Касіян,співець людського горя,а також пролетарської боротьби.Але Касіянові також належать не без гострого гумора виконані ілюстрації до Гоголя.Так само празьку академію скінчив І.Анисимов прекрасний технік гравюри як на металі всіма способами,так і на дереві.Анисимов є майстром великих листів вільної графіки і однаково сильний як в сюжетній графіці,так і в графічних краєвидах.Наймолодший між ними М. Михалевич дуже працьовитий і продуктивний,який шляху свого розвою і удосконалення ще не скінчив.

Цікаву групу складали молоді майстрі у Варшаві,обєднані в товаристві "Спокій".Ця група стояла в українському мистецтві окремо і в ній особливо визначалися Петро Холодний молодший /син/,що працюючи в гравюрі і літографії,може найбільше цікавим представляється в древоритах,особливо забарвлених питомим українським гумором.До групи Спокій належить також Нил Хасевич,графік і гравер,особливо цікавий в своїх працях,забарвлених місцевим волинським колоритом.Цікаві роботи,зокрема краєвиди,організатора варшавського товариства Петра Мегика, книжні графіки Андрусова та інших.

Останніми часами за кордоном поважне імя зробив собі в графіці Микола Бутович,ріжноманітний майстер,але особливо цікавий в рисунках,перейнятих українським гумором та відповідньою пікантністю рисунку. Бутович майстер дуже продуктивний, зокрема як майстер книжкових окладинок та плакатів,з яких зручно використовує старі українські мотиви.Чимало останніми ча-

---

x/Б.Голлербах: Исторія гравюры и литографии в России.Петроград.1923.Стор.103.

сами зібралося українських графіків у Парижу, де працюють М. Кричевський /син/, автор цікавих графічних краєвидів, П. Омельченко, що підліг модерній французькій графічній школі, але дійшов значних осягнень, С. Гладкий – автор кольорової графіки, В. Андрієнко-Нечипайло теж колорист і конструктивіст, В. Перебийніс, особливо цікавий майстер графічних рисунків для ужиткових потреб, як рисунки кахлів або інших будівельних частин. В плинному товаристві паризьких майстрів тяжко слідити за працями навіть талановитих українських майстрів.

Чимало українських майстрів працює і на Московщині, особливо у Ленінграді. Туди переїхав з України перед смертю Алексеєв, але не витримав того клімату; туди ж переїхали: Кирнарський, Хижинський і багато інших. А це більше там працює майстрів українців, що там училися та там і зосталися працювати на все життя. Віктор Замирайло не зосередив своєї праці виключно на графіці, але працював і в декоративному мистецтві; "цей невтомний фантаст зостається таким і в своїх гравюрах; відома його пристрасть до творів Ґ. Доре, а також до його інтерпретатора гравера Панемакера, спонукала його зробити кілька збільшених копій з композицій цього майстра"[1]. "Е. Костенко робить гравюри майже виключно на лінолеумі в кілька дощок. Майстра приваблюють колористичні завдання, які він розвязує часом дотепно: такі його краєвиди Флоренції, Ленінграду, Криму"[2]. Е. Білуха спочатку підпав під вплив московського майстра Чехоніна, але, незабаром, розвинув свій талан в осягненнях досить своєрідних.... В працях Білухи звертає на себе увагу його вдумливе відношення до специфічних законів книги. Це виявляється у всіх його працях, починаючи з першої окладинки"...[3]. С. Пожарський графік, обдарований уродженим чуттям декоративности, що вмів знайти для кожної окладинки належне художнє оформлення. Його праці здебільшого всім гармонійні в композиції і привабні орнаменти; рисунок він опанував значно слабше"....[4]. Відрубно від цих графіків стоїть В. Конашевич; "у всій повноті розвернулась графічна манера майстра в його ілюстраціях до Фета. Це одна з ліпших праць Конашевича,....,що незвичайно тонко віддає фетовську легкість та осяяність"....[5]. Також чудовий ксилограф бесарабець Шіллінговський. "Його листи, присвячені Ленінградові, ніби оповиті мрією про XVIII століття. Шляхетні традиції старої деревляної гравюри в його особі знайшли одного з небагатьох відданих послідовників"...[6]. Зрештою за останні часи "графікою займалося багато ленінградських малярів та архітектів, що після своєї освіти та нахилів були далекі від обслуговування мистецтва книги. Та дехто з них так поєдналися з графічною працею, що присвятили себе їй, цілковито відійшовши від свого первісного фаху"...[7], як це зробив архитект А. Литвиненко.

"Цікаву течію з сучасній графіці утворив А. Родченко, конструктивіст/що оперує найпростішими плакатними шрифтами та

---

1. Воинов: Русская ксилографія за 10 лет. Ленинград. 1927. Стор. 35.
2. Ibidem. Стор. 32.
3. Е. Голлербах: Книжная графика. - Графическое искусство в СССР. 1917-1927. Ленинград. 1927. Стор. 53-54.
4. Ibidem. Стор. 64-65.
5. Ibidem. Стор. 66-67.
6. Ibidem. Стор. 33.
7. Ibidem. Стор. 42.

елементами друкарського набору" 1/. На Україні тих самих засобів вживав В.Меллер.

В той час,як вище названі майстрі працювали у Петербурзі,у Москві визначився "один з найбільших майстрів графіки В. Масютин,що пізніше покинув Москву і залишив у ній значну прогалину" 2/.Найріжноманітніших засобів граверського уміння застосовує в ілюстраційній праці В.Масютин,великий і вправлений майстер,що,на жаль,залишився за кордоном" 3/.Це правда,що Масютин залишив Москву і виїхав до Берліну,але повна правда полягає в тому,що в Берліні Масютин,що доти не знав української сучасної графіки,у 1933 році познайомився з нею,відчув рідні бреніння найтонших струн душі і,як раніше Нарбут,теж торкнувся рідної стихії і в ньому теж прокинулась сила Антея,що із "великого майстра" гравюри в Москві обернула його в зовсім виїмкового майстра української гравюри.Як Нарбут,закоханий в старому українському козацькому мистецтві,Масютин не обертає його в забаву витонченого естета,але сприймає і відтворює із справжнім епічним успособленням як поважні монументи козацької України. Вже перші його граверні праці у Берліні свідчать про нього,як про великого майстра гравюри.Але,коли він звернувся до рідної старовини,то тільки тут виявилася його справжня велич і справжній діапазон його праці.Його великі листи з портретами Хмельницького і Мазепи,це справжні події в українському мистецтві.Можна було б сказати,що з цими працямиМасютин в мистецтві української гравюри займав місце вільне після смерти Нарбута,але,поперше , Нарбут був тільки графік,а Масютин віртуоз гравюри,а подруге , де у Нарбута тільки легкий жарт,жартовливі бризки генія,там у Масютина величавий патос справжнього історичного епосу.

У Москві Масютин залишив двох своїх учнів: романтика Олексу Кравченка та тверезого Олексу Усачова,що,багато завдячуючи своєму учителеві,всеж потрапили сказати своє власне слово в мистецтві гравюри.Олекса Кравченко ілюструваз Гофмана і кілька разів Гоголя,в тому числі і українське видання,а Олекса Усачов ряд років провів і працював на Україні,зріднившись з її мистецтвом.Майстер гравюри на дереві,Усачов у своїх краєвидах виступає як вірний послідовник Масютина,а пізніше оригінальною манірою,своєю власною,ніби сміло розвязує в гравюрі завдання маляроського імпресіонізму.

Важко було б перелічити не то усіх,а навіть визначніших майстрів української гравюри,що працюють на Україні і за її межами.Ми не згадали в Парижу таких видатніх майстрів як елеґантський М.Глущенко,недавно покійна Софія Левицька,Савченко-Більський і багато інших,у Ленінграді - Каплуна,Любарського,Тирсу,в Катеринославі - Грузенберга і т. д.; для вичислювання і характеристики треба би було списати томи.Докладний словник українських граверів ще не вийшов,П.Попов не взяв на себе повного завдання Д.Ровинського,але і без того мистецтво української гравюри,як національно українське мистецтво випередило граверне мистецтво багатьох европейських народів.

- - - - -

1/Гьідет. Стор.96.
2/А.Сидоров: Московская школа гравюри.В збірній праці: Мастера современной гравюры и графики.Москва.1928.Стор.387.
3/В.Голлербах: Книжная графіка.-Графическое искусство в СССР. Ленинград 1927.Стор.93.

Л і т е р а т у р а.

Матеріяли до старої української ґравюри кінчаючи ХУІІІ століттям зібрано в словниках "русских" і українських ґраверів. Ці словники подекуди захоплюють і ХІХ століття. Але, коли для століть ХУІ-ХУІІІ матеріял зібрано, хоч розуміється не вичерпуюче, то настільки повно, що на підставі його можна укладати історію старої української ґравюри, - з матеріялом ХІХ століття справа стоїть просто катастрофічно, і чим пізніше, тим гірше.

Головні каталоги із списками старих українських ґраверів це:

Д.Ровинський: Подробный словарь русскихъ граверов ХУІ-ХІХ вв. СПБ. 1895 / в двох томах/ і друге скромніше видання в одному томі. Д.Ровинський: Подробный словарь русских гравированных портретов. СПБ. 1386 - 1889 т.т. І - ІУ.

Ці словники Ровинського, в яких зібрано матеріял для студій над українськими ґравюрами, хоч користання ними затруднюється тим, що там перемішано українських ґраверів з московськими та іншими, що працювали в російській державі. Але за півстоліття видання Ровинського не могли де в чому не перестарітися і тому для нинішніх студій над українською ґравюрою в рівній мірі з каталогами Ровинського необхідні каталоги П.Попова, що уложені як "доповнення" до каталогів Ровинського, але матеріял майже подвоюють, а може й більше того. Це словники:

П.Попов: Матеріяли до словника українських ґраверів. Київ 1926 / Відбитка з "Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства" т.І./.

П.Попов: Матеріяли до словника українських ґраверів. Додаток І. Київ 1927 / Відбитка з "Бібліологічних Вістей" 1927, ІІІ/.

Невеличкий але цінний додаток до словників Попова, цінний головне для львівської ґравюри, представляє праця Крипякевича.

І.Крипякевич: Причинки до словника українських ґраверів. - Бібліологічні Вісти. 1926, ІУ.

Праця, що стоїть на межі між зібранням матеріялу та систематизуванням його і монографічним опрацьованням, є прекрасне капітальне видання: "Національного Музею" у Львові з більше як півтисячою дуже добрих репродукцій:

І.Овенціцький: Початки книгопечатання на землях України. Жовква. 1924 року.

Друге розкішне видання, хоч, правда, з другорядним, але всеж цінним матеріялом, видав Лаврський Музей Культів і Побуту у Києві.

П.Попов: Ксилографічні дошки Лаврського Музею. Випуск І. Київ 1927 року.

Багато матеріялів до старої /теж і модерної/ української ґравюри знаходиться в Бібліологічних Вістях 1923-1930 та інших неперіодичних виданнях Українського Науково-дослідчого Інституту Книгознавства.

Пробу загального нарису історії української ґравюри до кінця ХУІІІ століття зробив В.Січинський в серії бібліотеки " Записок чину св.Василія Великого" ч.І7.

В.Січинський: Історія українського ґраверства ХУІ-ХУІІІ

століття.Львів 1937.

Крім названих головних праць з історії української старої ґравюри існує досить велика література.Натомість для історії ґравюри XIX століття,особливо другої його половини, ще нічого не зроблено.Щодо модерної ґравюри,то тут знову літера - тура існує і,порівнюючи,досить велика,але ще не зроблено задовольняючого систематичного опрацьовання матеріялу.Головніші праці для української графікиXIX століття показано в примітках до тексту останньої лекції.

Зокрема хіба слід назвати монографії про окремих майстрів з ілюстрованими каталогами їхніх творів.

Найзамітніші між ними:

Георгій Нарбут.Посмертна виставка творів.Київ 1926.

Василь Касіян. З передмовою С.Таранушенка.Видавництво "Рух".Харків,1931.

М.Базыкин: Книжные знаки.А.И.Кравченко.Москва,1924.

При тому слід згадати бібліофільські видання товариства АНУМ у Львові.

Для ґраверної праці Шевченка зводку матеріялу зроблено в XII томі творів Шевченка видання Українського Науко - вого Інституту в Варшаві і там же подано літературу.

Спробу огляду української ґравюри і її розвідку від Шевченка до сучасности зроблено на німецькій мові в передмові до каталогу виставки української ґрафіки в Берліні 1933 року. Ця ж передмова послужила основою для огляду української модер- ної ґравюри на чеській мові в спеціяльному графічному виданні у Празі: Holáž.Praha, 1933.

Монографічні розвідки про окремих українських сучас - них графіків уміщено у львівських періодичних та неперіодичних виданнях "Українське Мистецтво" і в періодичних та неперіодич- них виданнях львівського товариства АНУМ.

Вистави сучасного українського графічного мистецтва в останніх десятиліттях уряджувано в Брюкселі та в Римі.Брюксе - льська вистава дала привід для докладніщих розвідок у бельгій- ському часописі "La Nervie".

o - O - o

Л е к ц і я д в а д ц я т ь п я т а.

У К Р А Ї Н С Ь К И Й О Р Н А М Е Н Т.

Проф.Дмитро Антонович.

По розгляді головних галузів українського пластичного мистецтва – архітектури,скульптури,малярства та графіки, слід ще узглядннти так зване ужиткове мистецтво,те мистецтво, твори якого виробляються масово для загального вжитку,ті твори,що оточують нас довкола в нашому життю і яких ми вживаємо, часто не звертаючи уваги на їх мистецьку вартість,або частіше на їх антимистецький,або партацький під оглядом мистецтва вигляд.Коли ми говоримо не про ужиткове мистецтво взагалі,а про орнамент тільки,то цим ми довільно звужуємо тему викладу, бо предмет ужиткового мистецтва може не мати орнаменту,а бути мистецьким твором з огляду на свою форму або колір.Але на загал предмети ужиткового мистецтва здебільшого уявляють із себе матеріял для дослідів етнографії,а не спеціяльно культури, або являються творами фабричної продукції.І в тому і в другому випадкові власне орнамент,що оздоблює витвір ужиткового знаряддя,належить до галузі мистецтва,незалежно від того,чи є він твором ручного ремества,чи фабричної або взагалі механічної продукції.Зрештою межі між наукозими дисциплінами етнографії та культури точно не установлено,отже,є дозволено самі предмети ужиткового значення залишити для досліду етнографів,а в обсягу культури кинути бодай найкоротше погляд на оздобу предметів ужиткового мистецтва,що належить до мистецтва,а значить і культури,– цебто на орнамент.

Погляд на орнамент поневолі мусить бути дуже короткий і загальний,бо орнамент – це найменше досліджена галузь українського мистецтва,і студіювання його посувається дуже поволі разом з дослідом окремих галузів виробництва,як то ткацтво,вишивання,розмальовування хат чи окремих частин в хатах (печі,вікна тощо),малювання гончарських виробів,орнаментація манускриптів та друкованих книжок,різьба по дереву в домашньому вжитку,та в творах церковного та офіційного призначення, одливання чи виковування або карбування металевого знаряддя теж як для домашнього вжитку (посуд,замки,клямки,ґудзики,застібки і т.д.),так ідля суспільного вжитку,цеб то або церковного – (дзвони,хрести,чаші,світильники тощо),або військового (гармати,рушниці,холодна зброя і т.д.).Всі предмети ужиткового мистецтва не дається перечислити; отже немає нічого дивного,що дослідження орнаменту окремих галузів ужиткового мистецтва здебільшого ще й не починалося,а коли дещо зроблено, то це виїмкові щасливі випадки.

В кожнім разі орнамент на ріжноманітних виробах буває опрацьований або в площині,тоді він орудує здебільшого фарбами і наближається до малярства,хоч би малювання безпосередньо й не було,а замість того було б вишивання чи ткання,– або орудує в трьох вимірах,як різьба по дереву,одливаня з металів; така орнаментація вже наближається до скульптури і орудує головно формою,а кольорування здебільшого (хоч далеко не завжди) уникає.Таким чином орнамент буває або скульптурного або малярського ґатунку.Але такий поділ надто загальний і тому мало помагає дослідникові в клясифікації матеріялу.

Більше корисний,бо вже детальніший,спосіб розпрділення матеріялу за характером самого орнаменту; орнамент в основі буває чотирьох родів: геометричний,рослинний,звіриний (себто користується формами живих тварин)- (риби,птиці,звіря й чоловіка)і плетений [x]/Але на ділі ці основи орнаменту часто дуже вибагливо комбінуються: плетіння із звіриними мотивами (так званий терато - логічний орнамент),при чому звірі здебільшого фантастичні (цей орнамент найчастіше зустрічається в старих рукописних книгах) ; комбінується і рослинний орнамент із звірями,навіть звірі не рідко входять і до геометричного орнаменту (в західньо-українських писанках та вишивках); отже мотиви орнаменту так химерно між собою переплітаються,що розпрділити величезний орнаментальний матеріял за характером орнаменту було б мабуть неможливо. Зате найчастіше дається орнамент і самі витвори ужиткового мистецтва розложити за матеріялом,із якого їх зроблено; це тим більше зручно,що і характер орнаменту багато залежить від матеріялу,на якому його приложено.Не кажучи вже про те,що скульптурний чи різблений орнамент відріжняється від мальованого чи тканого;відміни йдуть і далі: не однаковий орнамент ріжеться на дереві та відливається на металі; зовсім не однаковий орнамент малюється на писанках і на посуді,навіть не однаковий орнамент тчеться на килимах і на плахтах,і знову інакший вишивається чи мережиться на сорочках.Коли недосвідчені з мистецького боку українізатори по земствах та кооперативних союзах почали проповідувати вживання українського орнаменту не продумано,і взірці вишивок з підризників та риз почали малювати на глечиках,а вишивки з сорочок пристосовувати до оздоб будинків,то з того вийшли речі несмашні, ба навіть огидні.

Тому розгляд ужиткового мистецтва і орнаменту на них здебільшого і в спеціяльних дослідах,і в загальних нарисах викладається за матеріялом,з якого ті твори вироблюються.Такі досліди покійних М.Біляшевського (про старе українське шкло, або вишивання),Д.Щербаківського (про золотарство,або про килими),В. Модзалевського (про [illegible]),Д.Пещанського (про ткацтво) , М.Сумцова (про писанки) і багато інших.Часто дослідники цього типу вживають такої деталізації,що обмежують свій дослід районом,іноді зведеням до даного села; така прецизність дуже корисна при первісних дослідах,особливо в стадії збирання матеріялу, бо уточнює самий дослід; але клясифікація художнього виробництва за матеріялом виробу вживається і в загальних нарисах, навіть найкоротших: наприклад,в той спосіб викладено огляд українського ужиткового (виробничого) мистецтва (мистецької промисловости) в українській загальній енциклопедії "Книга Знання" т.3,випуск 24.

Покійний професор київського університету Григорій Павлуцький,що багато прислужився до студій над українським мистецтвом взагалі,а в кінці свого життя приступив до друкування загальної праці: "Історія українського орнаменту",праці яку йому невблагана смерть перервала посередині,-свідомо відмовився в своєму загальному викладі від клясифікації різних типів орнаменту за матеріялом,хоч признавав,що "Матеріял чимало важить в утворенню орнаменту; він великою мірою впливає на форму.Історія мистецтва взагалі показує нам,що художники завсіди спеціялізувалися на певному матеріялі і залежно від нього утворювався

стиль... вироблення стилістичних особливостей цілком залежить од матеріялу.А втім,ми в своїй розвідці визнали за неможливе зреалізувати план роботи з матеріялом саме через те,що стиль,вироблений в одному матеріялі,занадто часто пристосовується до інших матеріялів.Отож,наприклад,ми бачимо геометричний орнамент на тканині,на дереві,на писанках,на стінах св.Софії тощо. Щоб не повторюватися,ми викладаємо історію українського орнаменту за епохами та за стилями".

Таким чином проф.Павлуцький ніби впав в певне протиріччя з самим собою: з одного боку "вироблення стилістичних особливостей цілком залежить від матеріялу",а з другого боку "стиль,вироблений в одному матеріялі,занадто часто пристосовується до інших матеріялів".Річ у тім,що проф.Павлуцький,як занадто добросовісний дослідник,спостерігаючи два діяметрально протилежні явища,добросовісно обидва констатував.З одного боку це показує,що орнамент уявляє собою предмет надзвичайно розсяглий і надто мало досліджений,а тому й найученіший дослідник,входячи в цей необмежений ще темний та недосліджений ліс памяток і матеріялів,ризикує заблукатися і впасти в протиріччя.Але здоровий сенс історика мистецтва виводить проф.Павлуцького на світліший шлях викладу історії українського орнаменту "за епохами та за стилями".

Власне,якість такого викладу,мусіла привабити проф.Павлуцького,і він мусів саме цей спосіб викладу обрати,бо він був справжнім істориком мистецтва і його вабило дати загальну,по можливості повну картину розвою українського орнаменту у всіх галузях,без огляду на те,чи орнамент скульптурний чи малярський,геометричний,чи рослинний,чи звіриний,і на якому б матеріялі його не було виконано.Отже,тільки викладаючи розвій орнаменту "за епохами та стилями",можна надіятися дати образ синтетичний розвою українського орнаменту від часів найдавніших до сучасности,бо в кожній добі орнамент,як і всі галузі мистецтва,еволюціонує,і кожна доба на орнамент,який би він не був і на якому матеріялі не був би виконаний,кладе свій відбиток.

Між тим розклад розгляду ужиткового мистецтва і споluченого з ним орнаменту за матеріялом дає в ліпшому разі відірвані картини розвою ужиткового мистецтва в ріжних матеріялах,а не дає спільного образу,повязаного з іншими галузями єдиного мистецького процесу.

Тому немає нічого дивного,що справжній історик мистецтва проф.Григорій Павлуцький,відважно взявшись за представлення історії українського орнаменту в цілому,зовсім логічно і правильно підійшов до свого завдання.Смерть не дала йому цього завдання виконати.Якби не смерть,чи виконав би він його? Можуть бути поважні сумніви.В кожнім разі,з огляду на дуже незадовільний стан окремих спеціяльних дослідів,на малі їх кількість,образ безмежно широкого предмету - орнаменту у всіх його відмінах,у всіх епохах,тоді не міг бути повним,як не можна ані на наближення до повноти претендувати і тепер,але міг бути першою доброю спробою,яка показувала б шлях прийдешнім історикам.

- - -

Коли в оглядах українського малярства,або це більше в оглядах української скульптури,перед істориком мистецтва стоїть спокуса почати виклад не з десятого століття,а розширити рамці предмету далі в глибину віків і спробувати зібрати матеріял з часів передхристиянських,хоч від них конкретних па-

мяток майже не збереглося,то ще більше цей спокуса повстає, при викладі історії ужиткового мистецтва і,спеціяльно,орнаменту,бо фактично і памяток цього мистецтва археологія зібрала чимало. Із передхристиянських могил археологи видобули чимало металевих виробів,а особливо орнаментів мальованих на гончарських виробах; цих останніх знаходиться на Україні дуже багато починаючи з неолітичної камяної доби,з доби так званої Трипільської культури,коли вже на Україні жило хліборобське населення, що правдоподібно вже було тим народом,безпосереднім нащадком якого є сучасний український нарід; в пізнішій камяній добі цей нарід на Україні мав таку розвинену гончарську промисловість, і памяток орнаментованого начиння знайдено так багато,що навіть добу Трипільської культури в археології часто так і називають добою мальованої кераміки.Не встояв перед спокусою починати історію українського орнаменту від часів найдавніших передісторичних і проф.Павлуцький.Але краще від цього утриматися, бо все таки,вдавшися в глибини передісторичні,історикові довелося б і миритися із столітніми або і більше в матеріялі,іноді натикатися на матеріял незнаного походження і невідомих народів,і це все завело б історика в непевну ситуацію та збило б з твердого історичного ґрунту.Не історик,а археолог з фаху,але обережний дослідник,д-р Я.Пастернак вже не починає історії української кераміки з часів Трипільської культури,себто часів за три тисячоліття в глиб віків,а цілком з УІІ-УІІІ століть нашої ери,з доби,коли вже безсумнівний український нарід стояв на межі своєї історичної доби.Розуміється,коли робити уступки вповні законному бажанню розширити протягом часу межі нашого досліду,то це зовсім справедливо,як то робить Пастернак,заглиблюватися взад від століття до століття,а не перескакувати через тисячоліття до періодів камяної доби.

Але,коли починати стежити розвій орнаменту тільки з доби історичної,навіть дещо з запізненням з десятого століття, то все таки доведеться признати,що звязного історичного оповідання ще не можна зробити і мимоволі доведеться рахуватися з численними та іноді довгими пропусками,але ці пропуски в матеріялі,є надія,з часом та з продовженням дрібної дослідчої праці буде потроху заповнювано.

В добу візантійсько-романську,чи як загально історики назвали її на Україні,в добу князівську,ми знаходимо в такому числі вироби ужиткового мистецтва із всяких матеріялів і в стадії так високо розвиненій,що не доводиться говорити про початки мистецтва орнаменту,а навпаки про добу його пишного розцвіту,про добу,яку попереджували цілі епохи сприймання і перетворення мистецьких стилів в орнаментиці.Мабуть не буде перебільшенням,якби стверднти,що десь в ХІ та ХІІ століттях мистецтво орнаменту на Україні стояло дуже високо,орудувало найрізнішими матеріялами і всіма формами орнаменту різного походження.Деякі форми орнаменту,як наприклад плетений орнамент,в українському мистецтві після київської князівської доби заникає,затримуючись хіба ще трохи в каліграфії пергаментових рукописів, але поступово зникає і там,так само цілий ряд мистецьких виробівпісля київської князівської доби заникає,щоб вже аж досі не відродитися: до таких творів виробничого мистецтва належить мистецтво київських перегородчатих емалів на золоті (oloisonne), мистецтво мозаїкового декорування стін і виробления відповідних і потрібних для того смальтів,нарешті,мистецтво карбування монет,бо фактично після того і аж донині Україна своєї монети не мала і з металю її не карбувала.

Отже,хоч від доби візантійсько-романської, завдяки

віддаленості часу,мистецькі вироби попропадали,оскільки були з нетривкого матеріялу - погинули,але і того,що до нас дійшло, досить,щоб ствердити,що це була доба найбільше багата на предмети ріжноманітної мистецької продукції з ріжних матеріялів і з найбогатшим запасом орнаментальних форм,що,перетворюючись і модифікуючись,на Україні мусіли мати цілу свою історію.В великих творах декоративної скульптури багатий плетений і комбінований орнамент зберігся на шиферних саркофагах та плитах,що декорували церкви всередині,на капителях колон чи пілястрів тощо. Тут спочаткум домінує орнамент плетений,але вже не в чистому вигляді,а в комбінації з формами рослинними,геометричними і звіриними.Незвичайно багато здобуто,головно археологічними розкопками,предметів дрібної скульптури на камені і на металі : це здебільшого невеличкі натільні іконки,хрестики звичайні і так звані енколпіони дуже тоді розповсюджені; це хрестики зложені з двох частин - лицевої та зворотньої,які розкривалися, і в середину яких вкладалося якусь частку святих реліквій.І іконки, і хрестики бували і камяні,і металеві оздоблені різбленими рельєфами.У великому числі збереглися металеві оздоби, як гривні плетені та кручені; їх носилося на шиї як намисто, але вони на вагу були і грошевою одиницею.З плетеним,геометричним та звіриним орнаментом широко,як видно,вживалися тоді золоті, срібні та бронзові оздоби до одіння,як застібки,нараменники , підвіски,перстні,сережки,цілі ожерелля та діядеми іноді золоті і з емалями,іноді з самоцвітним камінням.Золоті та срібні монети зберегли зображення князів Володимира Великого,Ярослава Мудрого.Між орнаментами на тих монетах збереглося в основі плетеної композиції зображення,що ми тепер називаємо "тризубом", який є гербом української держави.Це знак,як видно,дуже старий, що вже мабуть самі князі,що його вживали як символічного знаку, вже певно не знали ні його походження,ні його значення. Проте це знак незвичайно досконало вистилізований і виїмково декоративний.Між геральдичними знаками йому мабуть уступає навіть французька королівська лілія,що в геральдиці має славу найдосконалішого декоративного геральдичного знаку.

Справедливо славляться багатством своїх орнаментів рукописні книги з одинадцятого століття,між якими на першому місці стоять,очевидно,Остромирове Евангеліє та Ізборник Святослава (див.лекція УІ,стор. 65-66)

Мотиви плетеного,рослинного та геометричного орнаменту вживалися і в великому маштабі для оздоб церков та палат. Ці орнаменти і тепер можна бачити найбільше в церкві св.Софії у Києві.

Вишивок і тканин з того часу не збереглося,але про орнамент і тканий і вишиваний можна міркувати по зображеннях, що збереглися з тих часів і в мініятюрах тогочасних книг,і у стінних розписах; для студій тканих орнаментів на тканинах,що служили для одіння,а також вишивок найбільше матеріялу можна знайти між мальовидлами XII століття в Кирилівській церкві у Києві,в циклю малювань з життя св.Кирила.Взагалі тканини і шиття - це матеріял дуже нетривкий,за кілька століть зовсім перетлів,але історію і такого орнаменту,і вишиваного треба спробувати перестудіювати по мініятюрах,стінних мальовинах , іконах та портретах; тут багато матеріялу від XI або XII століть і аж до останніх часів,до часів,з яких вже маємо оригінали і ткацтва,і вишивання.

З добою готики багатство орнаментальних форм та комбінацій зразу значно падає.У майстрів,як видно,менше фантазії, плетений орнамент поступово зникає; навіть в рукописних книгах

фантастичні звірі та екзотичні рослини поступово дають місце реальній українській флорі та фауні. Орнаментальні паски, що розділюють композиції стінного малярства ХУ століття, що ніби зберігають дещо від форм мотивів романо-візантійської доби, але на склепінних їх заступають угласті монотонні ґотицькі смуги, і взагалі орнаментові уділюється менше місця та уваги.

У Львові зберігався з ХУІ століття святоюрський дзвін. Людвисарська робота дуже добра, але орнаментальних оздоб немає зовсім, якщо не рахувати зовсім прямих пружків навколо дзвону; між смужками орнамент заступлено літерами напису, який виконав Яків Скора. З кінця ХІУ, або з початку ХУ століття зберіглася тож добре відлита у Львові гаківниця, довга, зовні восьмигранна, але теж зовсім без орнаменту, якщо не рахувати пари геральдичних левів з ядрами, що були не стільки оздобою гармати, скільки просто людвисарською маркою. В кожнім разі такі памятки людвисарства з доби ґотики у Львові свідчать, що людвисарське мистецтво не занепадало, але до орнаментальної оздоби одливаних річей уваги не прикладали.

В дрібних металевих виробах, особливо в церконім начинню, вживався чисто ґотицький орнамент і тривав у виробах не тільки ХУ, але і ХУІ та ХУІІ століття; одначе чим вироби старіли, тим орнаменту на них менше. Правда, можна думати, що в золотарських виробах церковного начиння ґотичний орнамент мусів бути значно розвинений, коли він тримався щонайменше до середини ХУІІ століття в оздобах напристольних хрестів, чаш і потирів, кадильниць, дарохранильниць, оправ евангелій тощо. Дарохранильниці навіть не тільки трималися ґотицького орнаменту, але цілою своєю формою наслідували ґотицькі тринавні церкви. На печатці Володислава Опольського, останнього галицького князя з другої поливини ХІУ століття представлено постать князя в типовім обрамленню ґотицької форми (зложеної з чотирьох півкол, що чередуються з простими кутами); тло всередині вкрито теж характерним ґотицьким рослинним орнаментом. Але напис на печатці зроблено латинкою і не можна бути певним, що цю печатку зроблено на українських, а не інших землях цього володаря, що походив з княжат шлезьких.

Дуже скромні щодо орнаментальних окрас писані книги ґотицької доби; щодо тканин і вишивання, то теж дали б чимало матеріялу тканини та вишивки намальовані на стінних мальовилах серед циклів стінописів у Люблянській каплиці, в Ягайлонській каплиці у Кракові на Вавелю, в Сандомирському соборі та Лаврівськім манастирі, В Сандомирі та Лаврові українські ткані обруси покривають цілі композиції, а в Люблині український тканий убрус застилає стіл Аврама під час гостини трьох янголів, а деякі образи переставлено на тлі опон із шматки місцями затканої, або вишиваної. Але і прості визирунки цих тканин та вишивок ніби свідчать про те, що мистецтво орнаменту не були вельми улюбленим мистецтвом доби.

В гончарських виробах д-р. Я. Пастернак уважає добу ґотики на Україні, точніше ХУ століття, добою переломовою. В цім часі зявляється "посуд, що вказує вже на фабричний виріб". В декоруванні його "виступає спорадично орнамент вужиковий та прямолінійний, мальований яшно-цеглястою фарбою на блідо-жовтому природному тлі посудини. Появляються нові форми, пр. широкі миски з гостро заломаними вінцями, вухо. Перша поява кахлів до печей, жовтяво-цеглястої барви, неполиваних що, з ростинним, фіґуровим та ґеометричним орнаментом у ґотицькому стилі ХУІ-

XУII століть, творять у гончарській продукції замкнену в собі цілість щодо матеріялу, техніки та форми.

З добою ренесансу картина міняється на користь замилування орнаментом; орнамент буйно вривається як скульптурна оздоба архітектурних деталів /карнизів, одвірків, віконних обрамовань, капителів і навіть самих колон/, стержні яких, починаючи з доби ренесансу і аж до доби класичности, нерідко вкривають орнаментом; настільки великою стає любов до орнаментальної оздоби.

Але орнамент ренесансу і слідуючих періодів так сильно відрізняється від орнаменту попередніх періодів, особливо доби візантійсько-романської, що можна думати, що помітний розвій орнаменту в добу ґотики був потрібним інтервалом для того, щоб одвикнути від старих форм і засвоїти нові. Ці нові форми орнаменту і орнаментальної композиції прийшли на Україну безпосередньо з північної Італії, головним чином із Ломбардії просто, або через Венецію і венецькі землі. На Україні, особливо в західньо-українських містах в другій половині XУI століття збирається сила архітектів і просто каменярів, скульпторів і просто тесальників каменю tagliapietra із Ломбардії, головним чином з гірських районів північної Ломбардії і італійсько-швайцарського кантону Тичіно з-над берегів озера Луґано. Не дурно на березі цього озера стоїть містечко Кампіоне, що, з XУI століття починаючи, постачало будівничих та каменярів на цілу Італію. В XУ столітті ці каменярі сприйняли мистецтво ренесансу із Флоренції і разом з тим буйний і життєрадісний флорентійський скульптурний орнамент і розвинули його аж через край. Тим часом з початком XУI століття, під впливом Мікельанджело флорентійська скульптура /а за нею і римська та центрально-італійська/ відмовилася від орнаменту і дала перевагу студеним рівним площинам перед площинами рясно вкритими орнаментом. Ломбардія, а за нею і Венеція, не пішли за італійськими центрами, і не тільки зберегли любов до орнаменту, але й самий орнамент довели до пересичення. В наслідок цього до центральної Італії ломбардські майстрі стали надто провінціяльними і не знаходили там праці, а тому мусіли подаватися на схід через Венецькі землі, хорватські та мадярські аж до України. Кращі та талановитіші майстрі /maestri Lombardi/ осідали в Венеції, а скромніші та слабші мусіли подаватися далі та далі на схід. Отже, немає нічого дивного, що слабші із них, не витримуючи конкуренції з сильнішими майстрами, мусіли подаватися далі на схід, і ті, що дійшли до України, здебільшого були сумнівними майстрами, але назагал не були яскравими артистичними індивідуальностями, ані надто удосконаленими майстрами. Але серед натовпу тих, що зібралися в містах Західньої України, розуміється, попадалися й майстрі здібні, а навіть талановиті.

Отже, ці італійські майстрі принесли на Україну нове мистецтво, а разом з тим і замилування до веселого ренесансового орнаменту. Ці майстрі вивели у Львові чимало будинків, рясно оздоблених скульптурним орнаментом, вони вивели та орнаментували у Львові комплекс братської церкви та каплиці і дзвінниці при ній, каплиці Кампіянів та Боїмів, а поза Львовом залишили чимало памяток скульптурного ренесансового орнаменту в провінціяльних містечках, особливо в Єзуполі та Замості.

Цей життєрадісний, в первісній основі флорентійський орнамент, складається найчастіше із гірлянд квітів, які підтримують

"putti"- голі діти іноді крилаті, щось середнє між янголятами та амурами; ще частіше ці гірлянди або окремі рослини вються по колонах та пілястрах, образуючи кола чи завитки, в яких вставлено або квітки, або ті ж діточі головки, або якісь пташки чи звірки. Між іншим, в домі одного із Львівських патриціїв лікаря Анчовського один із цих італійських майстрів - Петро Красовський /із Карассо/ вивів між двох вікон колону, яку сповив виноградною лозою з гронами по цілому стержню. Це перший задокументований на Україні взір орнаменту з виноградної лози, яка в XVII і XVIII століттях стала найбільше улюбленим мотивом українського орнаменту і вживалась як оздоба колонок на українських іконостасах та вівтарях.

Але при всім замилуванню до нового орнаментального мистецтва все ж в добу ренесансу панує ще шляхетний стриманий смак і переобтяження декорації орнаментом не спостерігається. Так само і в людвисарському майстерстві гармати вже здебільшого оздоблено орнаментом, але його ще не багато. Так на гарматі, що 1529 року одлив львівський людвисар Бартель Вайсс примщено два паски з квітами, що обводять гамрмату на початку та в кінці звуженої частини гирла; решту оздоб складають герби міста Львова та картуш з датою року виконання: отже в цілому гармата виконана з шляхетним смаком і орнаментом не переобтяжена.

Рослинний ренесансовий орнамент привився на Україні загально: прикладають його і для оздоб гармат, і для дрібніших праць, в золотарстві; перейшов він навіть і в мініятюру. Саме в тому часі було виконане славнозвісне Пересопницьке євангеліє. Виконано його на замовлення меценатів князя Януша Заславського та його матері княгині Гольшанської. Почато працю над тим євангелієм у Дворецьо кому манастирі 1556 року, а скінчено в Пересопницькому манастирі в 1561 році. У 1701 році воно опинилося у власності Мазепи, який передав його до переяславської катедри, а звідти воно перейшло до полавської духовної семінарії.

Проф.Г.Павлуцький справедливо уважає це євангеліє головним твором українського орнаментального мистецтва доби ренесансу. Він знаходить, що в основі всього орнаменту навколо зображень лежить аканг, в одному місці навіть з двома амурами; амури стоять на закрутках бокових гілок; однією рукою вони ніби підтримують горішнє віття орнаменту, в другій тримають труби... Дуже близьку форму до орнаментації Пересопницького євангелія має орнаментація другого славнозвісного рукопису, написаного на Україні, Загоровського апостола 1554 року. „Тут чи не в останнє ми ще зустрічаємо плетений орнамент в заставках та ініціялах, але панують мотиви ренесансові, в яких головну ролю відограють принадно звинуті листки аканта; сюди прилучаються ще й улюблені за доби ренесансу постаті голих діток".

Коли того ж часу вийшла перша у Львові книжка друкована - Львівський апостол 1574 року; одинока ілюстрація цієї книги, що представляє св.Луку, це має дещо з готицьких реминісценцій, а обрамлення виразно ренесансове, що представляє пишний ренесансовий портал /лекція восьма і двадцять третя/. В стилю ренесансу витримано і всі оздоби перших українських видань у Львові, Острозі, Заблудові тощо.

В керамиці каже Др.Я.Пастернак: „Посуд роблять тепер із добре чищеної глини, дуже добре випалений, темно-попелястої або ясножовтої барви, стінки дуже тонкі, їх поверхня шорстка, орнамент роблений зубатим, яких 2 мм.грубим колісцем: спершу суцільні вуглики,

пізніше — окремі півмісячики ріжками вгору.Багатство форми дорівнює вже теперішньому....Від кінця ХУІ в.появляється жовта або ясно гніда полива,пізніше і зелена,спершу тільки в середині горщиків та на вінцях,опісля й на плечах черевця.Поливу дістають і кахлі до печей із ренесансовою орнаментикою".

Відносно тканин та вишивок доби ренесансу треба би було студіювати чоловічі та жіночі портрети тої доби та їх одіння.На жаль,уважних дослідів тканин і вишивок ні на памятках стінопису для попередніх періодів,ні на портретах доби ренесансу ще не зроблено.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь ш о с т а.

З добою барокко шляхетна стриманість доби ренесансу із орнаменту зникає,натомість приходить переобтяженість в орнаменті; але разом з тим і незнана до того часу пишність,опатність, вибагливість,буйна фантазія,а іноді і справжня величність. Орнамент пишно і тяжко буяє на всіх місцях,де тільки міг знайтися,а іноді і нововведення робилося,аби дати простір буйному орнаментові.

В цей час по церквам було заведено високі в багато ярусів іконостаси,що підносилися до самої високої точки центральної бані з середини,і цілий іконостас уявляв собою орнаментальну фантазію,не лишаючи місця без орнаменту ні на царських вратах,ні навіть на іконах,бо саме тоді ікони почали покривати тяжкими срібними ризами виповненими орнаментом,навіть мальовано ікони на золотому тлі тех рельєфно орнаментованому рослинним орнаментом.Буйним орнаментом вкривалося не тільки іконостаси,але і вівтарі,ставники,катедри,аналої,а сницерської роботи рельєфним орнаментом переобтяжені хрести,панукадила,все церковне начіння,навіть оправи книжок церковних робили,як і ризи на ікони,із металевих,вкритих рельєфним орнаментом,дошок. Данило Щербаківський докладно описує оправи книжок праці київських золотарів, в тому числі ажурну оправу евангелія роботи київського майстра Федора з І670 року і одного з кращих київських золотарів Івана Равича з І7І7 року.Багато спільного з цими працями має пишно-орнаментована,рельєфна срібна дошка — дар Мазепи до Гробу Господнього.

В добі барокко не жаліли скульптурних оздоб і в людвисарських працях на дзвонах та на гарматах,іноді в цілості вкритих одливаним орнаментом,а два вуха зверху гармат. в цей час звичайно відливалося в формі вигнутих риб-дельфінів.Легша зброя вкривалася або сницерським рельєфним орнаментом,або орнаментом зробленим насічкою,або викладанням / інторсія /; таким орнаментом вкрито козацькі мушкети,пістолі,держалка та похви шабель,сідла та збруя,знаки гідности — пірначі,булави.

Орнамент на тканинах з доби барокко вже можна студіювати не тільки на тогочасних портретах,але подекуди зберіглися і справжні взірці пишно . орнаментованих тодішніх брокатів, часто тканих золотом та сріблом і то не тільки для попівських риз,але і для жупанів свіцьких достойників та їхніх дам.

Друковані книги теж пишно оздоблювалися не тільки ілюстраціями до тексту,але і просто орнаментальними композиціями.

Глиняний посуд в цій добі вже покривається кольоровою поливою,миски поливяними барвами рясно розмальовуються,але для заможніших верств глиняні вироби видаються занадто демократич-

ними і відступають перед металевим посудом теж здебільшого рясно орнаментованим.

З добою рококо рясність орнаменту на зменшується, всі речі, про які, згадано, коли мова йшла про орнамент барокковий, треба би було знова повторити, тільки самий орнамент робиться легшим та елегантнішим. Коли орнамент барокко стремів до пишности і величавости, орнамент рококо стремить до елегантности та легкости. В орнаменті рококо часто, хоч не обовязково, побіч рослинних мотивів, сполучених часто з формами живих істот, зустрічається нова форма ракушки, так звана rocaille, од якої самий стиль дістав назву рококо.

Але, ставши легшим в своїх формах, орнамент доби рококо все ж таки рясно вкриває ті предмети, які він декорує, що легкість його не завжди одразу спостерігається, наприклад, в іконостасах та його частинах або сницерських виробах. В добу рококо як і в добу барокко здебільшого в українському орнаменті панують мотиви рослинні, в добу барокко переважно листи аканту або вино - градної лози; в добу рококо акант вже видається за тяжким і менше вживається, а натомість приходять мотиви ріжних кущів /наприклад, троянд/ та дерев. В добу барокко, коли приходить до орнаменту зображення звірів, то це здебільшого левів, з підкресленою величезною гривою, в добу ж рококо з рослинним орнаментом не комбінують хижих звірів, а охотніше янгольські голівки.

В добу рококо в мистецтві глиняних виробів приходять світлі полуди, а в кахлях часто комбінується біла полуда з синім визирунком. Взагалі глиняний поливяний посуд утончується в кращих виробах до якости фаянсу.

В ткацтві в добу рококо М. Біляшевський констатує у нас впливи Франції, "що постачала тоді і найкращі тканини шовкові й парчеві, і гарні вишивки, мала вплив і на наші килими". Так само в вишиванні в добу рококо появляється, як стверджує Біляшевський, "шиття шовками, золотом і сріблом, що служило окрасою переважно церковних речей, що вишивались по манастирях та по заможних родинах..... чужоземні мотиви тут так перероблені, що шиття цього роду стало цілком нашим; орнамент його майже виключно рослинний".

Взагалі в добу барокко і рококо рослинний орнамент так широко розвинувся, що Біляшевський навіть висунув тезу, що "течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення ними форм геометричних і становить одну із головних рис українського орнаменту, ставить його на вищий стунінь, порівнюючи з орнаментом сусідніх народів". Але до цього твердження треба поставитися дуже обережно: поперше, в деяких галузях орнаментики геометричний орнамент залишився недоторканим до самого кінця, наприклад в тканинах плахт, або в нарізуванню визерунків по дереві на сволоках, на задках возів або санях тощо. Подруге, Біляшевський уважав питомим українським мистецтвом тільки мистецтво XVII-XVIII століть і пережитки його, тому і спостереження Біляшевського треба обмежити щодо часу, себто віднести не взагалі до українського орнаменту, а тільки до орнаменту доби барокко та рококо. Нарешті в твердження Біляшевського треба внести обмеження щодо простору: воно може мати свою рацію, коли це торкається центральної України, особливо до лівого берега Дніпра, але ледви чи його можна стверднти відносно Західньої України, відносно земель, що лежать на захід - приблизно від лінії Богу-Тетерева. Там і в тканні килимів та частин одіння, у вишивках, в орнаментації писанок, в нанизуванню кораликів тощо залишився геометричний орнамент до наших часів. Так що робити якісь висновки відносно українського орнаменту для всіх часів і цілого простору України ще мабуть передча-

сно.

З добою клясичности з орнаментом і взагалі з ужитковим мистецтвом справа різко міняється.В добу клясичности академізм висунув теорію поділу мистецтва на високе мистецтво,або"справжнє мистецтво" і мистецтво ужиткове,або "ремісництво". Артисти справжнього мистецтва,цебто малярства,скульптури та архітектури уважали нижчим своєї гідности не тільки працювати над ужитковим мистецтвом,а і над орнаментом взагалі.Вже декорування стін орнаментом і малюнком художники доби клясичности уважали за річ понижуючу артиста,прирівнювали такі декораційні роботи до малювання дахів та парканів.Нам відомо з біографії Шевченка, що коли його пан хотів зробити з Тараса майстра декоратора покоїв,то не знайшов у Петербурзі художника-декоратора в академії, а мусів приділити Шевченка,після того як він дістав у Варшаві науку від Лампі,до цехового майстра Ширяєва.На погляд і самого Шевченка і його тодішнього ментора Сошенка і цілого синкліту художників з Брюловим на чолі,це було нещастя,з якого Шевченка, що мав стати"артистом",а не "ремісником",треба було визволити, що вони шляхетно і виконали.Це добре.Але річ в тім,як ці пановe дивились на ремісниче мистецтво. У Ширяєва Шевченко вчився і декорував найважніші у Петербурзі будівлі і в тому числі великий театр,в якому постійно бував сам цар,і який мусів бути мистецьки удекорований.Але Сошенко зовсім поважно запевняв,що Шевченко у Ширяєва малював дахи та паркани. Сам Шевченко уважав,що його визволили від малювання дахів та парканів,хоч, розуміється,ні того ні другого Шевченко у Ширяєва не міг малювати,уже хоч би через те,що ні один домовласник,коли йому треба малювати паркан чи крівлю дому,не звертається за цим до першорядного художньо-декораційного підприємства,яким було підприємство Ширяєва,що навіть вивісок для крамів вже не виконувало, а займалося художньою декорацією державних установ та приватніх помешкань вельмож.

Отже в добу клясичности артисти одвернулися від ужиткового мистецтва,як від ганебного ремества.А коли хто з художників мусів для шматка хліба працювати над мистецьким промислом, то це були артисти "неудачники",або люди без хисту.

Коли до того додати,що тоді ж на Україні занепали цехи і з ними цехове мистецтво,а на зміну йому почала розвиватися фабрична продукція,то і на фабрики,щоб художньо опрацьовувати фабричні вироби,кращі майстрі не йшли,тому на ткацьких верстатах,на фабриках посуду,в золотарських майстернях тощо мистецька вартість продуктів стала падати.Але в добі клясичности ще в силу енерції справа якось трималася.Доживали віку старі майстрі,входили до вжитку деякі нові ґатунки виробів,про мистецьку якість яких ще всетаки дбали.Вже до мистецтва ґравюри, хоч воно й трималося в академії,ставилися художники досить підозріло як до півремества,і зробили крок до того,щоб головним завданням ґравюри поставити копіювання олійних образів і в той спосіб засобами ґравюри популяризувати справжнє мистецтво — академічне малярство. Якраз навпаки до того,як в попередні часи,коли власне ґравюри давали надхнення для малярських творів і часто цикли церковних настінних малювань бували наслідуванням циклів ґравюр в бібліях та евангеліях. Але все ж,хоч в початку доби клясичности ґравюра на Україні занепала,то в кінці доби появився Шевченко,який покликав ґраверне мистецтво на новий шлях і надхнув йому силу перетривати добу еклектизму та пишно розвинутися в XX столітті.Тільки ж ґравюра орнаментальна і Шевченка мало цікавила,так що в наші часи ґравери за взі-

рцями орнаментальної гравюри мусіли звертатися до доби барокко і рококо.

В добу класичности на Україні був виявлений новий матеріял керамічний, з якого почали виробляти порцелянові /фарфор/ вироби. Перша найкраща на Україні майстерня повстала на Волині в містечку Корець, і порцеляна цієї майстерні, що досить близько наслідувала французьку порцеляну Севра, мала не тільки на Україні, але і в західній Европі, добре признання. Тепер порцеляна Корця, що має значку - око в трикутнику /недреманое око/ іноді з підписом по польськи Korzec - дуже рідка і дуже дорого цінить-ся. Слабше ніж порцеляна Корця представляється друга порцелянова фабрика на Волині в селі Баранівка, а третя порцелянова фабрика на Україні була на Чернігівщині у Миклашевських в селі Волокитино.

Одночасно з порцеляновими виробами на Україні увійшла в велику славу фабрика майоліки /фаянс/ в Межигоррі коло Києва, вироби якої і щодо фірми, і щодо кольориту, і щодо рисунків на білім тлі полизи справді стояли на високому мистецькому рівні.

Трималося також силою енерції мистецтво снпцарських виробів, але зовсім занепала орнаментальна деревляна скульптура у церковнім вжитку: іконостаси з високих і багато-ярусних - в церквах доби класичности - зразу понизилися до одного яруса і стали обходитися без орнаменту, або уживати його дуже обмежено. Взагалі стиль класичности не дуже любить орнаментику, бо це передовсім стиль чистих архітектурних форм. Але декораційне малювання стін ще було потрібне та чим далі тим тяжче було для цих малювань знаходити здібних майстрів.

Ще тримається мистецтво вишивання, хоч виразно і не зовсім успішно шукає нових форм і комбінацій, а мистецтво тканин, особливо тканих килимів, навіть справляє своє свято. Вже не багато зосталося, і не так часто зустрічаються українські тканні килими стилю класичности, але аматорами високо цінятьсся і справді між іншими килимами визначаються своєю шляхетністю.

Взагалі мистецтво орнаментики доби класичности на Україні це останні документи мистецтва українських кріпаків по панських маєтках, які часто мали закордонну школу і привозили своє мистецтво на українські села, де це мистецтво сприймалося народньою гущею, модифікувалося відповідно до українського смаку і оберталося в народній український орнамент. Ці кріпацькі майстрі по панських дворах на Україні заступали не без успіху функції цехових майстрів в мистецькому виробництві, доки не зміцніла фабрична продукція.

Доба еклектизму другої половини XIX століття може найменше мала щастя до ужиткового мистецтва взагалі і мистецтва орнаменту зокрема. Молоді майстрі реалісти з поступовими громадськими переконаннями епохи 60-х років, доби великих реформ, з найбільшим завзяттям кинулися до боротьби із старим академізмом і не без успіху за пару десятків років його доконали. Але головної вади академізму, його відірваности від мистецького промислу та виробництва молоді художники-реалісти просто не зауважили, як і далі не звернула уваги на ужиткове мистецтво. Воно для молодого тоді покоління художників просто не існувало. Молоді художники й далі по традиції відділяли майстерство ужиткового мистецтва від "справжнього" мистецтва і так само не йшли працювати над мистецьким виглядом виробів фабричної продукції. А фабрики тим часом заступили і продукцію цехових організацій, що підняли мистецтво орнаменту до найвищого рівня, а

самі занепали з кінцем XVIII століття, і продукцію кріпацьких майстерень, що були фактично по панських дворах ліквідовані у 1863 році із остаточним звільненням кріпаків[1], фабрики, не послуговуючись мистецькими силами і використовуючи байдужість до мистецького вигляду ужиткових речей з боку радикально-демократичного суспільства, дбали тільки про дешевизну продукції, та самі найменше звертали увагу на естетичний вигляд продуктів. В цім відношенні консолідація інтересів фабрик і споживачів була повна, бо радикальні споживачі і саме мистецтво брали на підозріння, як річ ніби недемократичну, а вожд. російських радикалів безперечно дуже талановитий письменник Дмитро Писарев просто проголосив, що пара чобіт потрібніша, а значить, і корисніша ніж Аполлон Бельведерський. Тоді вигляд всіх ужиткових предметів фабричної продукції прийшов до того стану, з яким ще і тепер борються естетично вибагливіші люди; тоді не витримали конкуренції з новими фабриками старі установи продукції мистецьких ужиткових предметів: тоді закрилися на Україні всі три фабрики порцеляни і межигорська фабрика майоліки, нарешті тоді традиції орнаментального мистецтва знайшли тимчасовий притулок під сільською стріхою в селянських виробах для тих верств, які були спочатку відрізані від користання виробами фабричної продукції. В той спосіб твори ужиткового мистецтва і разом з тим мистецтва орнаменту стали творами сільської продукції матеріялом етнографічним.

І справді, в другій половині XIX століття збирали твори українського орнаменту, як матеріял етнографічний, і навіть потроху видавали: вишивки /Вовк, Літова, Олена Пчілка/, писанки /Скаржинська/, але їх не розглядали, як твори мистецтва, а тільки в етнографічних збірках колекціонували як свого роду екзотику і уболівали, що ці матеріяли з обіходу зникають, і що фабрична продукція витісняє їх. А виходити з ужитку вони мусіли, бо продукти фабрики зрештою проклали шлях і на село і витримали конкуренцію убійчу для домашньої промисловости. Так-сяк на селі ще животіла в деяких галузях так звана "кустарна промисловість", вироби якої іноді зберігали старі мистецькі традиції хоч теж повільно йшли за смаком часу. В цій добі перед натиском фабричних продуктів занепало ліярництво, вироби зброї, сницерство, килимарство, орнаментальна ґравюра, вироби меблів і багато інших галузів ужиткового митсецтва. Предмети фабричної продукції оточили життя всіх верств людности і незадоволення естетичним станом свого оточення мусіло викликати реакцію. Ознаки цієї реакції спочатку слабше, далі сильніше почали виявлятися в XX -м столітті, і в той спосіб було започатковано новий рух в мистецтві, що творить головний зміст мистецької творчости в наших часах.

Мистецтво сучасности безперечно зробило і свідомий і рішучий крок до зближення сучасної мистецької творчости з тими мистецькими традиціями, що доживали свого віку під сільською стріхою в так званім "кустарнім" виробництві. Перш за все майстрі сучасности категорично відкинули формулу поділу мистецтва на "високе чи справжнє" і ужиткове; вони навчилися цінити умілість майстерства і признали конечність для артиста

1/ Власне маніфест про скасування кріпацтва був підписаний 19 лютого 1861 року і розпублікований пару місяців пізніше. Але так звані "дворові кріпаки", які власне і працювали по панських майстернях, мусіли ще 2 роки на панів працювати, так що фактично вийшли на волю тільки у 1863 році.

опанувати майстерством свого мистецтва.Потім вони підняли боротьбу проти антимистецьких виробів фабричної продукції. Далі для мистців сучасности ужитково-мистецькі народні вироби перестали бути етнографічним матеріялом,бо вони зникли сприймати їх,як твори мистецтва.Перед ними повстало завдання в процесі своєї мистецької творчости обєднати принципи традиційного українського-мистецтва невідомих майстрів з-під сільської стріхи із новітними засобами та надбаннями модерного світового мистецтва.

Розуміється,до вияснення завдання і прояснення мистецьких шляхів прийшло не зразу,досі цей процес не скінчився, було зроблено,а то і досі робиться,чимало помилок і то іноді фатальних.Одною з найбільших помилок було,а може й досі є, в кожнім разі шкода й досі відчувається,від того,що модерні майстрі,не усвідомивши собі спочатку мистецьких шляхів народньої творчости,кинулися її рятувати і підтримувати.Це,розуміється було nonsens'ом,що ті артистичні кола,які збанкрутували саме на терені ужиткового мистецтва і орнаментики,кинулися цих речей навчати ті народні кола,що якісь традиції мистецької творчости,хай несвідомо,якраз зберігли. Із того вийшли чисті нісенітниці; ентузіяст народнього мистецтва,не талановитий майстер,але відданий українському мистецтву діяч О.Сластьон/Опошнянський гончар він-же/ присвятив останні роки свого життя "відродженню українського мистецького стилю",для того він набудував на Полтавщині шкіл в "українському стилю" і цей стиль у нього полягав у тому,що він по стінах казенно побудованих дерляних будинків насадив,як окраси,взірці вишивок для сорочок,виконаних шитвом у хрестики.Розуміється такий "архітектурний стиль" крім глузування нічого не викликав.Інші знову піонери відживлення українського національного стилю навчали в Миргородській мистецько-виробничій школі орнаментувати кераміку орнаментами із старого церковного шитва.Це досить широко на Україні привелося,але із того,розуміється, нічого доброго не вийшло.Одушевлене найкращими замірами полтавське земство заложило цілу практичну школу мережання та вишивання з прикладанням вишиваних орнаментів з українського одіння до сальонових блюзок та інших сальонових оздоб.З того вийшов теж не смашний Wienerkunst ,що і досі панує в шитві українських дам у ширших колах громадянства. Прикладів того можна навести чимало.Але помилок уникнути неможливо: з часом те,що помилкове,само одсівається і завмірає,а здорові й дотепні почини розвиваються і дають блискучі наслідки. Коли Василь Григорович Кричевський,приступаючи до орнаментації модерної української книги,відкинув використання для цього українських вишивок,а звернувся за взірцями до старого книжкового ж орнаменту давніх часів,і,глибоко його зрозумівши,почав артистично його виконувати,це,як ми бачили з попереднього /лекція двадцять четверта,стор.306-307/,дало блискучі наслідки.Розвинулась творчість українських графіків в напрямі декорування книги,розвинувся в тому ж напрямі смак споживача/і вже тепер комерсант видавець,коли хоче мати успіх,не сміє не дбати про мистецький вигляд видаваної у нього книжки.Кричевський зробив собі спершу імя в мистецтві декоруванням назовні і в середині будинку полтавського земства,яким ще і досі пишається Полтава.

В.Кричевський один з перших оцінив мистецьку вартість старих українських килимів,зібрав колекцію їх невелику, але незрівняну ні з якою іншою /згинула за революції/ і,опираючись на неї,виконав кілько визирунків для килимів,артистично

виконаних в килимарській робітні Варвари Ханенкової.

Після В.Кричевського може найглибше зрозумів декоративне українське мистецтво Михайло Бойчук,що організував цілу школу із своїх учнів декоративного мистецтва,передовсім в малярстві,а потім і в інших галузях декоративного виробництва.М.Бойчук знову почав вживати плетеного орнаменту і відновив на Україні монументальне удекорування стін малярськими композиціями і вперше завів малювання фресок / all fresco /.Учень М.Бойчука В.Седняр знову покликав до життя Межигорську фабрику поливяного посуду з доброю поливяною орнаментацією.Другий учень М.Бойчука О.Колос багато причинився до відродження старого українського килимарства і дав цінні зразки українського Гобелену.За межами рідного краю дуже талановита артистка Марія Дольницька блискуче відродила мистецтво емалі після перерви на Україні майже на вісім сотень років.

Не так щасливо йде справа з орнаментом і мальовничим удекоруванням церков і взагалі з церковним мистецтвом.М.Бойчук дав добрі взірці стінного церковного малювання у Львові,але у його послідовників справа йде значно слабше.Навіть успіх, що мав П.Холодний у Львові з церковним малюванням і вітражами ледве чи оправданий і чи буде довготривалий.Мабуть це не стільки залежить від хисту окремого майстра,скільки від загальної кризи,що переживає християнське релігійне мистецтво.Тільки сучасні віруючі знаходять більш відповідне оточення для молитви і молитвенного настрою в старих церквах,ніж в церквах модерних.

Те,що зроблено в сучасності в напрямі розвою українського мистецького виробництва,безперечно уявляє значні досягнення.Найбільших і найповажніших осягнень наші майстрі дійшли в мистецтві графічного удекорування книжки,солідні успіхи треба констатувати в ткацькому виробництві та гончарському; цікаво,але не твердо стоять осягнення в мистецтві емалі,бо тримаються лише одним майстром.Але по-за тим далеко більше належить ще зробити,ніж зроблено досі.Цілі галузі мистецького виробництва лежать ще неторкнуті працею модерніх артистів: українське мистецтво сницерства,ліярництва,мистецтво кованого заліза, мистецтво виробів із скла,з порцеляни,майоліки і багато інших ще чекають своїх артистів майстрів,щоб відновити стару славу цих виробів на Україні.В кожнім разі предмети старого ужиткового мистецтва і мистецтва орнаменту нині старанно збираються по численних українських музеях і переховуються в них,як памятки української мистецької творчости.

Література.

Г.Павлуцький: Історія українського орнаменту.У Києві 1927.

М.Біляшевський: Дещо про українську орнаментику.Сяйво 1913,III.

Ужиткове /виробниче/ мистецтво /мистецька промисловість/.Конспективні нариси І.Гургули,Я.Пастернака і В.Січинського.-Українська енциклопедія "Книга Знання" т.III.,вип.24, стор.460-482.

Каталог украинских древностей коллекціи В.В.Тарнавскаго.Київ 1898.

Далі головніші розвідки окремих ґатунків орнаменту в залежности від матеріялу:

Різбярство по каменю: М.Макаренко: Скульптура й різбярство київської Русі передмонгольських часів.—Київські Збірники т.І Київ 1930.

Ліярництво: В.Модзалевський: До історії українського ліярництва.—Збірник секції мистецтв.Т.І.Київ 1921.

Д.Щербаківський: Ґотичні мотиви в українському золотарстві.—Україна,1924,IУ.

Д.Щербаківський: Оправи книжок у київських золотарів XУII-XУIII ст. Київ 1926.

Вироби із скла: М.Біляшевський:Старе українське шкло.—Сяйво 1913,У-УI.

Кераміка: Ю.Михайлів: Шляхи української кераміки.—Життя й Революція 1920,XI--XII.

Книжковий орнамент: М.Макаренко:Орнаментація українсь - кої книжки XУI-XУII ст.Київ 1926.

Писанки: В.Щербаківський: Основні елементи орнаментації українських писанок і їхне походження.—Праці Українського Історично - філологічного Товариства в Празі.Т.І.Прага 1926.

Ткацтво: В.Пещанський : Давні килими України.Львів 1925.

Вишивання: М.Біляшевський: Про український орнамент.— Записки Українського Наукового Товариства в Киеві,Книга III. Київ 1909.

W.Loziński: Sztuka Lwowska w XVI-XVII wieku,Lwów 1898.
K.Badecki: Sredniowieczne ludwisarstwo lwowskie.Lwów 1921.
K.Badecki: Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunda I.Lwów.1921.
S.Szuman: Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie.Poznań1929.
Сницерство: W.Loziński: Zlotnictwo lwowskie.Lwów.1912.

Крім того значна література про орнамент і художню промисловість обмежена районово показана в "Книзі Знання" при вище згаданих оглядах.Про народній орнамент треба ще дивитися літературу етнографічну.

Л е к ц і я д в а д ц я т ь с ь о м а.

У К Р А Ї Н С Ь К А М У З И К А

Проф.Дмитро Антонович.

Український нарід має славу народу дуже музикального. Українська пісня здобула собі признання в цілому світі.Подорож української капелли з хоровим співом у 1919 та слідуючих роках по Европі та Америці була загальним трюмфом; на фестивалях словянських хорів звичайно українцям признавано первенство.Українські селяне,співаючи без усякої науки,керуючись вродженною музикальністю,ніколи не співають в унісон,а зразу розбиваються на ріжні голоси і кожен веде свою партію.Український церковний спів є мабуть одним із кращих в світі із своїми стародавніми розпівами і новішими композиціями майстрів церковного співу, славних композиторів кінця XУIII та початку XIX століття.

А при тому всьому,характеризуючи українську музику,зразу мусимо внести в панегіричний тон викладу дуже істотне обмеження.Не відкидаючи великої назагал музикальности україньско-

го народу,мусимо з жалем сконстатувати,що музикальність українського народу є обмежена,так би мовити однобічна.Українська музика,це майже виключно музика вокальна,зводиться до співу. Українці часто видають з-поміж себе визначних співаків і співачок,між українцями часто зустрічаються прекрасні голоси,власники яких,завдяки уродженій музикальності без великого труду осягають визначних успіхів на европейських і американських естрадах та на оперових сценах столиць російських і західньо европейських.Але зовсім інакше стоїть справа з музикою інструментальною: з-поміж українців дуже мало вийшло артистів-віртуозів інструментальної музики,і,можна сказати рішуче,ні одного великого композитора інструменталіста.Ні величавих симфоній,а ні скромніщих творів ні для симфонічних оркестрів, ні для камерного,або навіть сольового виконання,але таких,які б видавалися над пересічністю,не доводиться шукати між творами українських музик. Навіть опер,цеб то творів в основі вокальних,але в яких дуже велику,а часами і самостійну ролю виконує оркестра,скільки небудь видатних не вийшло з творчости українських композиторів,і мабуть саме тому,що український композитор не дає собі ради з оркестрою.В українській музично-театральній творчости з двох вищенаведених причин,а саме,по-перше,що українці посідають чудову пісню,а подруге,що не мають композиторів інструменталістів,виробився спеціяльний жанр,- це драматичний твір,в який дуже густо вкраплено народніх,або скомпонованих на народніх мотивах,пісень,більш або менш вдало аранжованих.Коли такий твір є в основі комічним,то він приймає назву оперетти,а коли драматичний - то його називають мелодрамою.Очевидно,по такому типу скомпонована оперетта немає нічого спільного з опереттою в загально світовому значенню,що під цією назвою розуміє легку комічну оперу,з пікантною музикою та пікантним же танком /паризький канкан або віденський вальс/,часто з фривольним змістом та здебільшого,особливо в останніх часах,з легшою,примітивною музикою.Так само і мелодрама в світовому розумінню є одною з відмін драматичного твору і може зовсім співу не мати,та здебільшого і не має, тоді як українська мелодрама не тільки що обовязково насичена вставними піснями,а позатим в розмовній частині може мелодрамою і не бути.

Отже,односторонність української музикальности привела до того,що українці витворили,мусіли витворити свій специфічний,національний жанр театральних вистав,відмінних від опери, оперетти та мелодрами,а також відмінних і від французького водевіля та від німецького зінґшпіля.Розуміється,великий український нарід не може свідомо миритися з такою односторонністю,і українські композитори,особливо в останніх часах, все більше роблять спроби оперової і чисто інструментальної творчости,але в остаточному підсумкові ці спроби і до нині лишаються тільки спробами.Тому в нинішніх обставинах,при нинішньому стані музики,підіймаючи про неї річ,мусимо тему обмежити виключно до вокальної музики,цеб то говорити тільки про український спів.

Правда,український нарід не тільки співає,але має і свої оригінально українські музичні інструменти,тільки ці інструменти мало надаються до виконання самостійних музично-інструментальних композицій,а здебільшого мають призначення служити акомпаніментом до співу: таке призначення бандури ; торбану,ліри. Інші знову струнні інструменти,як гуслі,і позичені з Італії скрипка та басоля,або знову ударний бубон

служать головним чином музикою до танцю.Так зложене тріо з скрипки,басолі і бубну має в народі спеціяльну назву " музика троїста" і обслуговує танці на святах і ніколи не задається на виконання чистої музики для слухання.По деяких країнах України в "троїстій музиці" басолю заступають гуслі,або цимбали, іноді кларнет або ще якийсь інший інструмент,але призначення цієї музики завжди залишається те саме,- служити музикою до танців з досить обмеженим і невибагливим репертуаром.

Нарешті,українські духові музичні інструменти,між якими найширше розповсюдженою являється сопілка,служать до награвання мелодій українських пісень.Сопілка - зрештою дуже примітивна дудка,яка і не надається до складніших музичних рецитацій.В белетристичній літературі,правда,іноді зустрічаються леґенди про самородків фантазерів-композиторів на сопільці,але в науковій літературі записів таких сопільчаних композицій не знати.Крім сопілки,в деяких місцевостях вживають більш вибагливих духових інструментів як трембіта,флояра тощо, але район розповсюдження цих інструментів дуже обмежений,і музично вони зрештою не можуть претендувати до осягнень більших від сопілки.Свіріль,цебто комбінація кількох дудок повязаних між собою вже зовсім вийшла з ужитку.Кажуть,що ніби вживання їх ще не остаточно заникло в карпатських полонинах.

Отже,назагал українські музичні інструменти справи не міняють,і українська музика збєрігає свій вокальний характер, В звязку з цим,а може в наслідок цього не має музичного інструменту і в українській церкві.Орган в православній церкві не привився і церковна музика на україні так само виключно вокальна,цебто хоровий спів.Коли додати до того,що і в новіших часах для демократичного хліборобського та дрібно-буржуазного населення України зоставалося здебільшого недоступним форте - піяно,біля якого,з XIX століття починаючи,зосереджується інструментально-музична культура,то вокальний характер українсь - кої музики і далі залишається непорушеним.

Коли з другої половини XIX століття почали зявлятися музики,що змагалися вивести українську музику на ширший шлях,то, поперше,це були люди з поміщицького або духовного осередку,що могли послуговатися фортепіяном,але і вони в значній мірі підлягали загальному спрямованню української музики до вокальности і само фортепіяно у них тех оберталося в інструмент для акомпаньювання співові і в ліпшому разі для аранжування українських народніх пісень.

Цей вокальний характер української музики відбився і в товариському обіході.Коли в салонах Західньої і Центральної Европи уряджується інструментально-музичні зібрання,в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів - явище в европейському салоні зовсім незнане.

Таким чином і в церкві і в народньому вжитку,і у вищих верств суспільства українська музика б ла однаково скрізь музика вокальна,що зводилась до співу хоч церковного,хоч світського.Репертуар пісень і в народніх верствах,і у вищих клясів суспільства був той самий. Десь до кінця XVIII століття і обрядовість була та сама - весільний обряд однаково справлявся як під селянською стріхою,так і в панському чи старшинському околі,хіба у других пишніше ніж у перших; і похоронні плачі так само.Тих самих фахових плакальниць,хіба в більшому числі,наймали до похорон в панській чи попівській садибі,як і в мужицькій хаті.Ті самі кобзарі чи бандуристи,той самий репертуар виконували і в панській господі,і на базарі,і в селя-

нській хаті,ті самі колядки та щедрівки співалися і по селу, і в панській господі,ті самі канти та "божественні розспіви" виконували бурсаки,полюючи за "нищетким пропитанієм",і під панськими та міщанськими вікнами,і під селянськими віконцями; не кажучи вже про те,що і пани і мужики молилися в тій самій церкві і слухали разом тих саміх церковних співів.

Зрештою поява народніх пісень і зміна репертуара, що постійно в народніх колах не вгавае,одбуваеться в той спосіб, що один автор укладае слова пісні,іноді і мелодію до них,а та пісня з готовою або підібраною мелодією на слух сприймаеться від одної особи до другої,і так розходиться в народі і стае народньою піснею.Первісним автором однаково може бути і неграмотний хліборо6,чи чумак,чи старець,дівчина чи молодиця,як може їм бути і освічений письменник.Розуміеться,при переході з уст до уст,з місцевости до місцевости дещо в словах і в мелодії пісні зміняеться відповідно до народніх смаків та уподоблень і з часом модифікації заходять такі,що від первісного оригіналу тексту та мелодії сливе нічого не лишаеться,а нові наросли і модифікації заступають первісну авторську працю. В той спосіб вже автором такої пісні фактично являеться не стільки первісний творець,од творчости якого мало залишилися, а той колектив,з якого кожен,іноді зовсім несвідомо,вносив незначну модифікацію,але коли таких модифікацій наслоюеться більше,то вони основно зміняють і первісний текст і мелодію.

Навіть в XIX ст.,коли українські міста винародовились і в побутові та обіході селянства з одного боку,а у міського обивательства та панства з другого - зайшли великі ріжниці, тр все ж і тоді поетично-музична творчість окрамих музик та поетів на наших очах робилася народнім надбанням.Так,ліричні твори українських,особливо старших /до Шевченка/ поетів достроювалися до мелодій і досить швидко робилися народніми піснями. Тому в числі народніх пісень ми здибуемо твори Сковороди,Котляревського,Гребінки /"Ні,мамо,неможна нелюба любить",подібно його ж російські вірші стали нарсдніми російськими або цигансьнкими піснями - "Поьхал казак на чужбину дальоко" та інші/, Афанасьева /"Скажи мені правду"/,Петренка /"Дивлюсь я на небо тай думку гадаю"/,Шевченка /"Реве та стогне Дніпр широкий" і інші/,Руданського /"Повій вітре на Вкраїну" і інші/,Глібова - /"Стоіть гора высокая"/,Кулика /"Чи ти ж мене вірно любиш"/,Свідницького /"Уже літ двісті"/,Старицького /"Ніч яка,Господи", Александрова /"Я бачив як вітер березку зломив" - навіть не оригінальний вірш,а переклад/,Біліловського /"Дайте бо жить"/; і так далі аж до кінця століття [1]/.Здебільшого ми знаемо авторів слів,а не знаемо кому належить мелодія,а іноді бувае відомий і композитор мелодії наприк. на слова Забіли - "Не щебечи соловейку" та "Гуде вітер вельми в полі" автором мелодій був Глинка,і так вірші Забіли з музикою білорусина Глинки стали народніми українськими піснями.Цей процес не спинився і досі: на наших очах революційні,стрілецькі,січові пісні від відомих авторів і музик стають народніми піснями.

Отже,відділяти народню пісню в загальному процесі роз-

- - - - - - - - - -

1/ Не беремо на увагу,що деякі з названих пісень в тексті суть переклади з чужих мов,мелодії деяких,як "Реве та стогне..."суть мелодії від інших,не українських пісень,бо це справи не міняе. Це факти,з якими українські музики мусять боротися,як з явищем негативним,може буть вони зостануться немилими епізодами,але як факту їх викреслити не можна.

вою української музики,як це звичайно робиться,немає власне підстав,а те що з кінцем XVIII століття і в XIX столітті заможніше міське обивательство своїми музичними інтересами наблизилося до західньо-европейської інструментальної музики,завело в більших містах оперові театри та симфонічні концерти,що українські міста почали відвідувати славні европейські інструменталісти з своїми концертовими виступами,це справи не міняє: бо це все поширило круг музичного заінтересования та музичної інтеліґентности обивательського загалу,але в музичній творчости українського народу майже не відбилося.Власне воно викликало появу в великому числі українських вокальних виконавців /оперових акторів/ чужих опер,далеко в меншому числі рецитаторів інструменталістів,справжніх музикальних віртуозів,але в музичній творчости українців це ще визначних наслідків не дало. Цікаво,що одинокий нині композитор українського роду,що має справді европейське імя – Ігор Стравинський,хоч в сином свого часу свідомих українців і батька і матері,родився у Петербурзі і ціла його музична творчість належить до великоруської культури.

Тому,кидаючи погляд на розвій української музики,не маємо потреби ділити українську музику на галузі народньої музики,церковної та світської,але можемо розглядати її розвій в цілому єдиному процесі української музичної творчости.Але з другого боку спостерігаємо,що музика разом з поезією,як галузі тонічного мистецтва,є частиною єдиного мистецтва,разом з галузями мистецтва пластичного,живе в тих самих періодах,що й пластичне мистецтво та переходить ту саму еволюцію і формою і змістом свого розвою в відповідних періодах. До того треба взяти на увагу,що українська музика,як музика вокальна,особливо тісно сплетена з поезією,і власне розвій пісні,думи тощо,не можна розглядати скремо від поезії / хай усної словесної творчости/, а їх обох слід розглядати як частину розвою єдиного мистецького процесу[1]/.

Вже на своєму місці було згадано[2]/,що покійний проф. Павлуцький,викладаючи історію орнаменту,відмовився від загально вживаної системи викладу і зовсім слушно звернувся до системи викладу,як він висловився "за епохами та за стилями" і це було,як ми бачили,дуже щасливим помислом.В тій же системі слід розглядати і розвій музики,що,по-перше,буде зовсім логічним, а по-друге,крім інших вигод,принесе ще й ту,що процес розвою всіх галузів мистецтва буде зведено до одної системи і демонструватиме розвій у одного народу єдиного мистецтва у всіх його га-

---

1/Тим часом,слідуючи за старою традицією,яку може вже час було б і залишити,у нас поезію розглядають як галуз літератури,а не мистецтва.Але в новіших працях видно ознаки повороту від цієї традиції; цей зворіт іде,правда,досить важко,та всеж виявляється в таких дослідах,як розвідки над поезією барокко,поезію часів Бідермаєра тощо.Ще недавно не тільки поезію,але і театр розглядали як частину літератури,але тепер це виразно змінилося,і історія театру,одв'язавшися від історії літератури, стала галуззю самостійного досліду в системі історії мистецтва.Розуміється,до того самого прийде і з історією поезії.

2/ Лекція двадцять пята,стор.315.

лузях і пластичного і тонічного ґатунку. Цікаво, що вже д-р Ф. Стешко, укладаючи конспективний нарис історії української музики для Української енциклопедії, х/ зовсім не думаючи про інші галузі мистецтва, а особливо про пластичне, керуючись виключно процесом розвою музики, розложив матеріял, поділивши на періоди, які майже зовсім покриваються з періодизацією істориків пластичного мистецтва. Це вже показує, що зведення до одної періодизації розвою мистецтва пластичного та тонічного не є чимсь надуманим, тільки органічно виростає із студій розвою кожної окремої галузі мистецтва як пластичного, так і тонічного. Ще одно потвердження істини старого речення: „Ars una, species mille!"

І. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ДОБИ ВІЗАНТІЙСЬКО-РОМАНСЬКОЇ.

Розуміється, про музику чим далі вглиб часів, тим треба говорити обережніше, бо, коли в пластичному мистецтві до нашого часу уціліла якась будівля, або різблений камінь, чи малювання на стіні, то ми маємо конкретні взірці того, як мистецька творчість тоді виглядала і конкретно про неї можемо говорити. Зовсім інакше справа стоїть в галузі тонічного мистецтва, записи музичних творів, навіть тепер, є річчю дуже непевною, і ми знаємо, як багато залежить від виконавця представлення самого твору в згуках, в яких власне твір живе; але коли і записів тих музичних творів немає, або як і есть, то їх не розшифровано, а твір приходить до нас шляхом передачі від покоління до покоління з голосу на віддалі мало не тисячі років, то, очевидно, за модифікаціями та наверствованням не є можливим скільки-небудь точно відчистити частини первісного твору, оскільки вони в пісні збереглися, або бодай їх ремінісценцій. Тому, коли заходить річ про старовинність якоїсь пісні, то одиноким шляхом установлення тої старовинности є критична (іноді порівнююча) аналіза самої пісні, її словесного і мелодійного складу. Так, за старі з слідами ще передхристіянських часів уважаються деякі обрядові пісні, особливо деякі колядки, щедрівки та веснянки, в яких хочуть бачити рештки пісенної української творчости з передхристіянських часів. За доказ на це уважають певний примітивізм цих пісень, що складаються із дуже коротких куплетів, з дуже малим обємом скалі, що іноді не виходить за межі малої терції з тонікою на першому ступені. Коли в мелодіях колядок та щедрівок обєм скалі розширяється, то це вже свідчить про пізніші наверствования; крім того ознакою архаізму цих обрядових пісень уважають відсутність півтональних інтервалів. Коли в цих піснях спостерігаються середньовічні церковні тонації в будові їхньої скалі, то це вже свідчило б про впливи на ці пісні християнського співу за візантійсько-романської доби. Також подекуди речитативний характер ритму обрядових пісень теж уважають за ознаку їхньої стародавности. Нарешті, безпосередньою вказівкою на передхристиянське походження деяких колядок, або веснянок служить вживання в них імен передхристиянських божеств, особливо Дажбога, а у веснянок Дід і Ладо. Оскільки справедливо, що приспів у відомій колядці після кожного рядкаслів "Ой дай Боже" в дійсності є переінакшеним словом "Ой Дажбоже", а це здається доведено, то сама кодядка обертається в передхристиянський молитовний гимн старому українському божеству.

Отже, докладний розгляд старих обрядових пісень приводить

х/ Книга Знання т. III. вип. 25, стор. 497 – 501.

до переконання про походження бодай деяких з них ще з часів передхристиянських, вони були очевидно в обиході за доби візантійсько-романської і за цієї ж доби підлягали впливам церковного співу. Але відтворити тепер, як ці обрядові пісні звучали в першій історичній добі розвою українського мистецтва, розуміється, зовсім неможливо.

Академік Філарет Колеса старі обрядові пісні взвгалі ділить на дві групи: пісні звязані з роковими зворотами сонця : колядки, веснянки, купальські пісні, і сполучені з родинними подіями, як весілля або похорони. Весільні пісні Ф. Колеса - ідентифікує з обжинковими, а похоронні так звані "голосіння" виділяє в окрему групу, яку характеризує як "свобідний речитатив, що не вкладається в музичні такти. " Ф. Колеса уважає за "правтарі мелодії похоронних голосінь", які " характеризує монотонне варіювання одного мотиву музичного, що обертається в рямцях терції або кварти, з півтоном межи другим і третім ступенем скалі і визначається свобідним речитативним ритмом, приспособленим до імпровізованого тексту."

Ф. Колеса гадає, що саме з речитативів похоронного голосіння пізніше розвинулися речитативи козацьких дум, але не виключено,що попередники кобзарів козацької доби вже існували в добу візантійсько-романську в вигляді поетів і співців, що складали і виконували свої речитативні композиції в супроводі якогось струнного інструменту. До таких поетів-співців (в Західній Европі їх називали б труверами, або мінзезінґерами, або ще як інакше, в залежності від місцевости)правдоподібно належав невідомий на йменння автор, (або автори) Слова о полку ігоревім і той Боян, про якого згадує Волинський літопис.

Більшість українських дослідників уважає, що до репертуару тогочасних співаків входили і так звані " биліни київського циклу", (не тільки київського походження, або з Киевом сполучені), які було витіснено з України пізнішими козацькими думами, а які розповсюдилися широко по за межами України і зберігалися до наших часів на далекій півночі вже в великоруських редакціях. І справді, найстарші козацькі думи ніби мають в собі ще якийсь відгомін попередніх "билін", але північні великоруські редакції ні в якому разі не можуть ілюструвати тих героїчних пісень, які, правдоподібно, в старій Україні виконували українські співаки - попередники козацьких кобзарів.

Власне, питання про те, чи биліни в більшій частині зародилися на українських землях, чи вони являються продуктом оригінальної творчости великоруського народу, це в науці дебатується, і самі українські учені стоять на протилежних позиціях. О. Котляревський писав ще в 1862 році, що "ми не ризикуємо зробити великої помилки, сказавши, що за те, щоб великоруський епос назвали київським - нема твердих наукових підотав". Півтора десятин років пізніше М. Костомаром висловився далеко категоричніше, назвавши биліни "твором чистої руської півночі, виключно великоруського племени, всьому малоруському племені зовсім чужим і незвісним". Обґрунтовував ці тези харківський професор М. Халанський - учень Потебні - в своїй праці з 1885 р., що називалась "Велікорусскія бы лины киевского цикла". Рішуче противної думки трималися інші українські доолідники і твердили, що "билінний епос виявляє органічні звязки з українською усною словесністю - отже не може уважатися твором якогось чужородного племени. Він не вигас на Україні з татарською добою...., а жив на Україні ще довго потім, і чи вигас чи перейшов і інші форми словесної творчости значно пізніше". Прихиль-

никами цієї думки були такі дослідники, як М. Драгоманов, М. Петров, М. Дашкевич.

Власне цьому питанню М. Грушевський присвятив цілий четвертий том своєї історії української літератури, що вийшов 1925 року і розглядає "усну творчість пізних княжих і переходових віків XIII-XVII". В цій дуже великій і ґрунтовній праці Грушевський в самім початку висловлюється: "Маю те переконання, що від билінної великоруської традиції і при сучаснім стані билінних студій можна взяти чимало такого, що з певним приближенням, з певною імовірністю характеризує стан героїчної традиції в Українських землях переходових віків. Часто не можна настоювати документально на тій чи іншій деталі, але в сумі є багато такого, що можна вважати правдоподібним, майже певним відгомоном української епічної традиції, скажім XIУ-XУ і XУ-XУI віків."[x] Далі, розглянувши докладно " стан билінної традиції і її розповсюдження на Україні". Грушевський приходить до висновку: " Все се доводить тепер уже цілком ясно, що принаймні дуже значна частина билінного епосу в його первісній формі мусіла повстати на Україні і тут жила протягом княжо-переходових часів".[xx] Переходовими часами Грушевський зовсім слушно називає добу ґотики з XIУ до XУI століття. Нарешті, проаналізувавши докладно богатирські цикли билін, билінно-легендарні теми, підклади билінної традиції тощо, Грушевський приходить до висновку: "З усього вищесказаного виходить ясно, що героїчний епос, представлений в нинішній билінній традиції, в переважній мірі і зложився на Україні і жив довго в українських землях, складаючися в певні цикли та виробляючи певні загальні типові поетичні образи, котрими орудовано при різних перерібках і відмінах старих поем. Тому в найбільш постійних і типових загальних місцях нинішньої билінної традиції маємо безсумнівно дуже багато такого, що йде безпосередньо від нашого билінного репертуару".[xxx]

Не обмежуючися констатуванням українського походження билін, Грушевський схиляється до того, щоб в українській творчості шукати початки і так званих духовних "стихів" до "Голубиної книги" включно. На жаль, історію духовного "стиха" студійовано дуже мало і старі верстви з них не вилучено, через те трудно говорити і про давність українських варіянтів духовного репертуару. Крім того в Західній Україні ці старші верстви покрились віршами чи кантами нового шкільного походження XУII-XУIII століть, котрі поширились і спопуляризувались особливо в першій половині XIX століття, після видання Почаївського Богогласника. Записи ж на Україні духовних пісень (з різницького репертуару) досі зостаються не виданими.[xxxx]

Отже, в добу візантійсько-романську, чи інакше в добу київської та пізніше галицької князівської Руси в українській вокальній музиці був, мабуть, чималий репертуар пісень обрядових, співів епічно-героїчних, а можливо і ліричних, які почасти мабуть зберіглись від часів архаїчніших; але музична творчість українська тої доби зазнала епохальної події і сприйняла новий вокально-музичний репертуар церковного співу з кінця X століття, цеб то з початком християнства. Ця подія може найбільше позначилася якраз на мистецькій творчості українського народу: ми вже бачили, що з початками християнства у нас повязані найстаріші памятки архітектури, скульптури, малярства, книжного мистецтва; так само великий вплив на українську музич-

x. Грушевський: Історія української літератури т.IУ. Київ 1925, Стор. 29.
xx. Там же.Стор.81--82.
xxx. Там же.Стор. 321.
xxxx, Там же.Стор. 211.

ну творчість мусів справити і справив церковний спів нової релігії.

Більшість дослідників дотримується тої думки, що, як каже В. Барвінський, "церковний грецький спів дістався до київських полян від південних словян за посередництвом болгарів, однак перетворений упродовж двох віків словянами в народному дусі, з мелодійними і ритмічними особливостями, з своєрідним підходом до тексту". Ми вже згадували, що церковний спів значно модифікував старі українські обрядові пісні. Не маючи змоги їх знищити, як пережитки грішного поганства, церква їх модифікувала, пристосувала до нових християнських понять і, нарешті, в новому вигляді впустила до церкви. Це відбувалося мабуть довгими процесами, але початки цього процесу мабуть полягають уже в добі візантійсько-романського стилю на Україні. Тогочасний церковний спів, як можна вважати тепер за доведене, був одноголосний. Вчили його спеціяльні учителі співу та співаки, як вони називалися "демественники". Вони зародили на Україні демественний спів, навчаючи його часто на голос; в церквах вживали музичних книг, в яких ноти були написано спеціяльними знаками "знаменами", тому і сам церковний спів по тих книгах у нас називався "знаменним розпівом". Чимало знаків "знаменних" нот поступово забувалося і потім не далося встановити їх значення, так що знаменні книги нині в великій частині являються нерозрішеною загадкою. Але, крім звичайних книг, вживалося на Україні ще кондакарів з спеціяльним нотним письмом, що так і зветься кондакарним. Це кондакарне нотне письмо в добі ґотики вже вийшло з ужитку , значення кондакарних нотних знаків було страчено, і так нерозгаданими ці письмена зостаються і досі.

Нерозібраність старих нотних знаків очевидно спричинюється до того, що ми маємо слабе уявлення і про первісний церковний спів на Україні. Але вплив цього співу на світських співах подекуди констатується, а також, як видно, вже зразу появилися на Україні аматори церковного співу. Як видно, Київ одразу став головним осередком, звідки розповсюджувався церковний" демественний" спів по всіх українських землях; а в Києві, як видно, головним осередком, де культивувалося "демественное пініе" була печерська лавра. До наших часів навіть збереглося ймення одного з лаврських співців-деместиків - Стефана, що був учнем преподобного Теодосія печерського. У Києві ж під кінець ХУ століття був відомий навіть цілий двір деместиків за Десятинною церквою.

II. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ҐОТИЦЬКОЇ ДОБИ.

Як не мало ми знаємо про українську музику доби візантійсько-романської, як не обережно шляхом дрібязкової аналізи потрібно доходити, щоб хоч частинно підняти завісу над тою чи іншою тайною музичної старовини, але все ж про спів доби візантійсько-романської ми можемо скласти собі уявлення далеко легше, порівнюючи ц тим, що ми можемо знати, або на якихось підставах собі уявити про спів доби ґотицької. Доба ґотики, це найтемніша сторінка в історії української музики. Ні памяток музичної творчости тої доби, ні звісток про тодішнє життя до нас не дійшло зовсім. А тим часом еволюція в музиці і церковній, і в світській від доби візантійсько-романської, цеб то XIII століттям кінчаючи і до доби ренесансу, цеб то половиною

ХУІ ст. починаючи, така велика, що в добі посередній між ними, цеб то в добі ґотики ХІУ–ХУ століття мусіли в українській музиці зайти глибокі процеси віджівання і ліквідації одних форм і, коли не сприймання нових, то принаймні підготовки для них ґрунту. Так більш менш певно можна прийняти, що в ХІУ столітті вийшли з вжитку кондакарні книжки, (кондакарі з дрібними нотними знаменами), і частина знаків стовпової (грубої) знаменної нотації. Чи в добу ґотики прийшла з заходу нова лінійна нотація, важко сказати; правдоподібніше засвоєння лінійної нотації треба віднести до доби ренесансу, але в кожнім разі віджівання старих знаменних нотацій мусіло б свідчити про якість здвиги в церковному співі і невідповідність для нових вимог старих нотних знамен.

Оскільки старі знамена не витіснялися новою лінійною нотіцією, що вже тоді була відома на заході, а просто виходили із вжитку, так би мовити, відмерали, то не виключно, що їх витісняла наука "демественного пінія", що іноді перевордилося на голос, мало користуючися письмом "знаменних розпівів". Так само можливо, що одноголосний спів у церкві перестав задовольняти і мабуть в добі ґотики почалися пошукування бодай примітивної поліфонії, і в залежності від того перестали відповідати новим потребам старі знамена одноголосного співу. Але це все припущення та гіпотези, які, можливо, і не мають під собою ґрунту. М. Грінченко, констатував,що " ми втримали певний шлях за для зясування й розуміння нашого давнього знаменного розпіву",пропонує поновити його " за допомогою ретроспективного методу,розкриваючиосновний голос /cantus firmus/ розпіву шляхом послідовного розкриття знаменної мелодії спершу в нотно–лінійному його вигляді, потім через рукописи ХІХ, ХУІІІ та ХУІІ століть,. Звичайно, оскільки легко простежити знаменний спів по рукописах на книжках ХІХ – ХУІІ ст., оскільки трудна ця справа з ХУІ століття і дальше, до моменту складання давнього знаменного розпіву; тут знову доводиться користуватися лише гіпотезами".х. Отже і ретроспективна метода, що так часто допомагає історикові, в даним випадку не виводить нас із области гіпотез. Тому доводиться обмежитися констатуванням, що в добу ґотики в церковнім співі на Україні майже рішучі здвиги, ґрунтовні зміни, але зясовання цих здвигів та змін доводиться чекати від дальших розшуків і дослідчої праці фахових істориків музики.

Так само сумно стоїть справа, коли ми підходимо до завдання зясувати ті здвиги, що зайшли в світській музиці за доби ґотики . Тут здвиги ще глибші та ґрунтовніші, ніж в музиці церковній. Бо саме доба ґотики, це була добою, коли занікав старий український епос з правдоподібними циклами київських епопей та приготовлявся ґрунт для нового епосу козацьких дум. Правдоподібно старі "билічни" витіснялися новими козацькими думами – за цим ніби промовляє константування в старіших думах пережитків билінного елементу. В такім разі треба думати, що старий епос в ХІУ столітті ще доживав свого віку на Україні, бо козацька верства в ХУ столітті тільки зароджувалась, а епос її міг складатися, і дії козацтва оповивалися легендою могли, коли вони переходили в минуле. Інакше: щоби мати свій епос, треба мати своє минуле, а в добу ґотики козацтво минулого де мати не могло. Тому ця доба в музиці зостається для нас такою темною.

– – – – – – – – – – –

х. М. Грінченко. Історія української музики. Київ 1922. Стор. 112.

А тим часом безперечно в цій добі гніздиться коріння того процесу, що вже міг так пишно виявитися в періодах пізніших. Коли на час, що приходить безпосередне за добою ґотики, припадає, як стверджує Ф. Колеса , доба яку "можна вважати за золоту добу в розвитку української народньої поезії й музики, як на це вказує розквіт лірічної пісні й історичної думи", то очевидно ця золота доба мусіла мати свій підготовчий період, яким і була для української музики доба ґотики. Щоб могло витворитися, каже Ф. Колесса, "багацтво й вироблення форм вірша й строфи у піснях кінця XVII в., мусіли їхь попередити цілі століття розумової праці й повільного розвитку української народньої поезії", х. а далі там же додає: " На перебуття довгого процесу еволюції вказує у давніх записах українських народніх пісень не тільки їх вироблена форма, а ще й високо розвинений поетичний стиль!

III. РЕНЕСАНС.

Темрява, що так густо окутує процес розвою української музики за доби ґотики, з добою ренесансу потроху розвіюється; але дуже поволі. Принаймні в добі ренесансу ми можемо категорично твердити, що одноголосний мелодійний спів було заступлено більшеголосним гармонійним співом. Але коли це сталося і з якою добою цю переміну слід звязати, сказати важко. Можна вагатися, чи це сталося в добі ренесансу, чи початки цього переходу зайшли ще за часів ґотики. В. Барвінський гадає за М. Грінченком, що вже в кінці доби ґотики "був на Україні більшеголосний спів, однак він уявляв собою образ впізненого примітиву.Це був так званий строчний спів, писаний трьома рядами крюків понад словами, при чому середній голос, так званий путь, вів мелодію наспівів, а два інші, вторюючи, називались верх та низ. До тих трьох голосів долучався інколи четвертий, що був немов варіяцією, чи фіґурацією тих трьох голосів. Гармоніка цього триголосу була дуже невпорядкована, й нагадувала перші незугарні многоголосся Заходу з якого XIII століття ". хх.

Отже українська церковна музика дуже відставала від церковної музики Заходу, і певно добі ренесансу треба приписати подагодження цього дефекту. Із огляду розвою інших галузів мистецтва ми знаємо, що доба ренесансу все характеризується на Україні рішучим зближенням українського мистецтва з заходом, поступовим відходом від старих візантійських традицій і засвоєнням успіхів західньо-европейського мистецтва. Але процес цей в добі ренесансу йде поволі, обережно: всі запозичення на Україні глибоко-вдумливою працею перетворюються, приводяться до згоди з місцевими традиціями і так засвоюються українським мистецтвом.Це саме стосується вповні і до української музики. В добу ренесансу українське суспільство ближче знайомиться з культурними осягненнями заходу і, засвоюючи їх собі, зближається свідомо з заходом Тому немає нічого дивного, що українські братства старалися підняти мистецтво церковного співу на Україні, який відстав був навіть від Молдавії та Волощини. Із листа молдавського господаря Олександра до львівського братства знаємо, що у 1558 році у Молдавії вчилося співу кілько дяків з Перемишля і туди ж за наукою

— — — — — — — —

х.Д-р. Філарет Колесса: Українська народня пісня на переломі XVII-XVIII вв. - Україна 1928, II, Стор. 61.

хх. В. Барвінський: Огляд історії української музики.- В книзі Історія. Української Культури. Львів 1937.Стор.698. М.Грінченко:

мали післати чотирьох дяків з добрим голосом із Лбвова.

Так чи інакше,а в добі ренесансу в другій половині ХУІ століття поліфонійний,так званий "партесний" спів / розложений на голосові партії/ увійшов до церковного вжитку, досить швидко та добре на Україні розвивався і добре витримував конкуренцію з римськими костелами,де поліфонійний спів було заведено раніше.Відомо,що в Луцьку братська школа підняла в братській церкві партесний спів до такої висоти,що їм заздрили луцькі отці єзуїти і змагалися інтріґами його знищити.Так само славилися хори при церковних братствах у Львові,а пізніше у Києві під орудою диригентів-протопсальтів.Львівське братство у І586 році дало інструкцію дидаскалові своєї школи Руркевичеві дбати,аби в братському хорі всі чотири партії хору /сопрано , альт,тенор,бас/ були заступлені щонайкращими голосами,а у І604 році Теодор Сидорович учив хор того ж братства церковного співу на 4,5,6 а навіть 8 голосів.Луцьке братство дбало про добре навчання церковного співу в братській школі "для вигоди/дзвонення яко і співання церковного на крилосах обох".

Хоч поліфонію було запозичено на заході,але партесний спів,поширюючись на Україні,користався мелодіями київського знаменного розпіву; ноти таких співів записувалися так званим "київським знаменем" від пятилінійного дещо відмінного письма. В партитурах звичайно не зазначалося ні музичного ритму,а ні інших вказівок на музичне виконання та нюансування; так само не зазначалося і темпу.В кожнім разі невмова нотація і знаменна зникає в добу ренесансу слідом за кондакарною,що зникла ще в добі ґотики,а замість неї усталюється лінійна,найстаршою памятком якої являється Супрасльський Ірмолай І593 року.

В світській музиці добу ренесансу Ф.Колесса уважає за добу,яка розпочинає "золоту добу в розвитку української народньої поезії й музики,як на це вказує розквіт ліричної пісні й історичної думи,багатство ритмічних форм,поява нових струментів струнових,ліри,кобзи-бандури,нового типу народніх співців і музик,лірників і кобзарів-бандуристів... врешті й поширення нових форм танкових.У цій добі приходять до великого значення західно европейські впливи,що розходяться й у широких народніх масах....Згадані впливи спричинили витвір нової формації народніх пісень,яку характеризує октавна система з дуровою і мольовою скалою модуляції до домінанти,субдомінанти й паралельної тонації,впровадження характеристичної ноти і хроматики в европейському розумінню,звороти мельодій,витворені через розложення акордів,що вказує на вплив новішої струментальної музики. Одначе мельодії найновішої формації по найбільшій части амальґамують оригінальним способом західно-европейські впливи,навязуючи до давніх традицій,до давнього,витвореного ще попередніми століттями,музичного стилю,до народних мотивів і ритмики". Такими словами Ф.Колесса характеризує в народній пісні ту характерну рису мистецької творчости доби ренесансу,яка полягає в позиченню з заходу нових формацій і пропущенні їх крізь горно української традиції і в перетвореному вигляді комбінація їх із старим українським скарбом.

До доби ренесансу відноситься перший запис української народньої пісні.Зробив цей запис чех Ян Благослав,що вніс до своєї граматики,написаної десь між І550 і І570 роками,текст пісні про Штефана Воєводу,що починається словами: "Дунаю,Дунаю, чому смутен течеш?" Цю пісню Ян Благослав записав десь на словацькому пограниччі в околицях Бенатки на захід від Бардієва.

Одним з важніших явищ в світській музиці доби рене-

сансу було появлення бандуристів і набуть перших творів їхнього репертуару. Правдоподібно це були вже твори не зовсім примітивні, коли ще не були виробленими козацькими думами (до зовсім не виключено), бо бандуристи вже зразу стали улюбленими артистами всіх суспільних верств від сільської хижі до королівської палати. Вже при дворі короля Жигмонта I згадується королівський бандурист українець Чурило.

В тій же добі маємо документальні звістки про українців музик-фахівців, які з цього свого ремесла мусіли і податок платити. М. Грушевський подає ці відомості за поборовими реєстрами. "Так, при: поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записаний один дудар (musculista) і один гусляр чи скрипак (kytharedus), в Любачеві один дудар, в Тихівцях - музика. В Луцьку в 1583 записано пять скрипаків, в Володимирі три, в Клевані три скоморохи, в Сокалі два дударі, в Острополю теж, в Олиці чотири, в Константинові три, в Турійську два, в Несухоїжу, в Янушполю, в Красилові, Шульжинцях, Лабуню по одному, в Нов. Збаражу чотири скоморохи, в Волочищах два, в Черникові один".[x] Треба мати на увазі подає Грушевський, що "назви тим забавникам прикладалися досить припадково, і в термінології їх було мало докладности... Дударь означає властиво музику, що грає на козі, але й ся назва уживалася в дійсності далеко ширше.... Скрипак також означає часом взагалі музику".[xx]

Розуміється, музик професіоналів тоді на Україні було більше, але їх до реєстрів звичайно не вписували, бо зараховували до "ріжних гультаїв", а вищезгадані попали до реєстрів випадково.

Лекція двадцять восьма.

IУ. БАРОККО .

Коли в слід за Колессою та іншими істориками української музики уважати століття XУI-XУIII за час розквіту української музики, то треба взяти на увагу, що час цих трьох століть якраз охоплює добу трьох мистецьких стилів: ренесансу, барокко і рококо; до речі, ці три століття не тільки в музиці, а в інших галузях мистецтва (архітектурі, скульптурі, малярстві, гравюрі, орнаменті), як ми бачили раніше, теж ніби були добою розквіту; і це не випадок, бо власне всі галузі єдиного мистецтва розвиваються в єдиному процесі, а цей процес саме в добі трьох названих стилів розвивається в одному напрямі: те, що в ренесансі започатковано, те в добі барокко бистрим процесом розвивається і в добі рококо знаходить своє завершення, крайні вияви та логічний кінець, так що нестриманий процес розвою мистецьких форм після рококо мусить шукати нового руола для своєї нестриманої течії. Але в добу ренесансу, барокко і рококо процес іде власне один, розвиваючись і переходячи із однієї фази в другу, відповідно до стилю доби закрашуючись. Назовні цей процес в історії відповідає добі козацькій; козацтво, власно кажучи, теж в добу ренесансу робить перші кроки, в добу барокко розвивається повним ходом і стає головною та рішучою в державі верствою, а в добі рококо доходить вершка як не політичного то матеріяльного добробуту, а разом з тим і логічного кінця. І весь історичний процес життя українського народу, переживши козацькі часи, шукає інших теренів для свого

x. М. Грушевський: Історія України-Руси. Т.УI.Київ 1907.Стор.389
xx. Там же Стор. 390.

дальшого, інакшого але невпинного розвою. Отже, це найкраще показує, що історія мистецтва з усіма своїми галузями не є щось одірване від загальної історії України, а есть частиною одного цілого історичного процесу, яким живе український нарід.

В зміні стилів ренесансу, барокко і рококо, коли кожен з них у власних йому формах розвиває здобутки попереднього , центральним, власне серединним, є барокко; саме в добі цього стилю з властивим йому бурним поривом барокко сміливо розвиває ті нові здобутки, які в добі ренесансу сприймалося обережно, вдумливо і глибоко перепрацьовувалося до погодження із старими традиціями. Синтез для поєднання нового із старим в добу ренесансу було знайдено, поєднання осягнено і шлях для буйного розцвіту в добі барокко розчищено: той партесний спів, який в добі ренесансу було засвоєно і приведено до згоди із старими надбаннями, в добу барокко вже безудержно заскоюється по всій Україні і до кінця XVII століття опановує всі церковні піснопінія. Маючи на увазі роботу, проробленну в добі ренесансу, ми, як річ зовсім зрозуміму, можемо прийняти слова М. Грінченка, який твердить, що "по своєму музичному змістові той партесний спів був нічим іншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного київського, булгарського, грецького та інших розспівів, гармонізованих трьох та чотирьохголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору".

Кількоголосний гармонійний партесний спів пишно розвивається в практиці церковних хорів по всій Україні, але головними музичними центрами його являються хори українських братств та більших манастирів (особливо лаври) - в головних центрах тодішнього культурного життя у Львові та у Києві. Тут появилися свої музикальні освічені диригенти-протопсальти, які іноді бували композиторами (а принаймні аранжерами), а іноді і теоретиками гармонійного партесного співу. Зберігся "Реєстр нотових тетрадей" хору львівського братства з 1697 року, в якому налічено 267 партесних співів розписаних на три і більше, аж до 12, голосів; цей реєстр подає навіть більше десятка імен авторів цих композицій, тогочасних українських композиторів, але самі їх твори, на жаль, не збереглися, так, що імена їх нам зрештою нічого не кажуть, за винятком хіба одного імени киянина Миколи Дилецького, на свій час визначного теоретика музичної композиції.

На підставі досліду тих партітур, що збереглися до наших часів, що до самого їх змісту, то М. Грінченко стверджує: "що був він дуже простий і звичайно відповідав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його ріжних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і звязаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього строгими гармонійними схемами, тому й про вільний голосний рух супроводу тут не може бути мови. Завдяки цьому часто супровідні голоси рокладалися так, що давали неприємні й досить дикі співзвуки рівнобіжних квінт, октав, а іноді й секунд". х. Обуславлювалася така гармонійна будова "загальним рівнем знання техніки композиції", якої можна було почерпнути з сучасних теоретичних підручників. В одній з музичних граматик 1671 року сказано про чотирьохголосний склад, що на "чотири розногласія" компонувати треба так: "путь правий, им же поется, второе, когда отрочa осмим степенем возвышается, третіе, когда ніжайший глас имущим осмим степенем обніжается, четвертое, когда от обоіх сі,

х. М. Грінченко. Історія української музики. Київ 1922.Стор.131.

от путя, на висоту, на четвертий і пятий і третій степень проходя, но обаче совс[illegible]ий третій". х.

У Київо-Печерській лаврі гармонійний спів з тих часів зберігся аж до кінця і[illegible]ння в лаврі манастиря і виконувався до кінця при тому самом складі співців, а саме: "перші і другі тенори, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додає твердеву мелодію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії. Така гармонізація виникла сама собою, без спеціяльної обробки тих мелодій; клиро-шани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культури, хх якім визначався український нарід за козацьких часів: " по всій руській чи ко козацькій землі ми,- каже Павел Алепський , що їхав з патріярхом Макарієм, - дивний і гарний фонд спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок, умінть читати і знають порядок служб церковних та церковні співи". ххх. З неменшою похвалою говорить про український спів і саксонський пастор Гербіній, що чув церковний спів у Києві й ставив його вище за спів західньо-европейський. хххх.

Здається в добі бароко почали появлятися продукти шкільної творчости, на-пів духовні на-пів світські твори--псальми і канти вложені здебільшого для хору a capella на три голоси з дуже фігурованим басом, який ніби виробляв варіяції до інших голосів, як це називалось - "окселентував". (Окселентувати, чи екселентувати - від excellenter cantare.

В добі ж бароко появилися і перші друковані ноти, до яких треба зачислити львівське видання "Хрмологіон", яке почав друкувати Шумлянський у 1700 році (див. лекція сема стор.88) і яке дійсно вийшло у 1707 році. Тоді ж появилися і друковані підручники до теорії музики; автор такого підручника композитор і теоретик музики Микола Павлович Дилецький; він родився у Києві коло 1630 року, "свобідних наук" учився у Вільні у музика Зюськ., Мільчевського і контрапунктиста Замаревича. У Смоленску в 1677 році Дилецький видав свою працю " Граматика пінія мусикійскаго" в шости розділах. В слідуючому році він цю ж працю з деякими змінами передрукував у Вільні в Польському перекладі під заголовком "Ідея граматики Мусикійської", і нарешті, ще через рік, у 1679 році осів у Москві і там ще раз видав свою Мусикійську граматику в "словянском діалекті", присвятивши це видання відомому московському меценатові Григорієві Строганову.

Приїхавши до Москви, Дилецький уважав своїм завданням переконати москвитян у вищості свого мусикійського мистецтва над одноголосієм московського знаменного розпіву. Як каже М. Грінченко, Дилецький "захоплено несе до росіян мелодії з заходу, як церковні, так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих "музикальних фігур" з тому вигляді, як існувала ця теорія в XVII і XVIII століттях, як теорія

х. Цитовано за М. Грінченком - там же стор. 132.
хх. М. Грінченко: Там же стор. 138.
ххх. Цитовано за М. Грінченком стор. 134.
хххх. Ф. Стешко: Історія музики.- Українська загальна енцикло-педія "Книга Знання", т. III стор. 499. Книга Гербінія: "
"... вийшла в Ені 1675 року. Опис Ірмалаю 1900 р. у Ф. Стешка "Перші українські новодруки". - Книголюб. Прага 1929. III-IV. Стор. 18-25.

музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є якраз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького; що говорить про ключі по системі гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про учебну руку і т.п. Конечною метою цих всіх теоретичних правил є допомогти "ізобрітанію фантазії", особливо за допомогою фантазій "концертових". Правила музичної граматики Дилецького "восшествіе, нисшествіе, правило противное" — це власне музична середньовічна риторика; треба мати на увазі, що контрапункт в ті часи на Заході був уже дуже поширений, але повного знання його бракувало нашому музиці-вченому. Він в своїх працях стоїть ще на старій гексахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомі йому лише до деякої міри. Так він, наприклад, розріжняє три роди музики: "веселую, печальную і смішанную", але не надає їм значіння нашого dur'a або moll'a. Аби полегшити процес будування нових музичних творів, Дилецький дає цілий ряд відповідних рецептів: так, в розділі про "диспозицію" він каже: "стих кій любо вземше ко творенію, имаши розсуждати и розлагати, гді будет канцерта, стріч гласа со словом бороніе, такожде гді всі вкупі". Цікаве тут ще й те, правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім підібрати до неї відповідний текст". х. Хоч Дилецький не був на висоті опанування теорією музики, як вона стояла в його часи в західній Европі, але для Московії його теорії були аж надто новаторськими; ще в кінці XIX століття, коли московський історик музики В. Металлов студіював Мусикійську граматику Дилецького і всю його музичну діяльність, то уважав, що вона і по характеру і по змісту його теоретичних творів значно ближча до польської музики ніж до православного богослужебного співу.хх. Перевидано було Мусиківську граматику Дилецького Товариством Любителів Древньої Письменности під редакцією С. Смоленського у Петербурзі у 1901 році.

В світській музиці в добу барокко особливо розвинувся репертуар історичних дум. Уже один рух Хмельниччини появив таке число народніх дум, що в відомому збірникові Антоновича і Драгоманова пісням про Хмельницького присвячено цілий випуск другого тому. Базуючися на тому, що ці думи складалися близько до часу самих подій, Ф. Колесса взагалі гадає, що авторами дум були самі учасники тих подій, про які в думі оповідається; що таким чином думи, зародившись із похоронних плачів і далі розвиваються, на відміну від пісні, у вільній ритмиці не вязаній жадним танком, виходили із народніх верств і на перших кроках визначалися простою народньою мовою; "книжні слова і звороти зявилися в думах пізніше під впливом старців-кобзарів, котрі їх співали". Навпаки, другий авторитетний дослідник, покійний академик Павло Житецький, настоює на ґенетичному звязку дум із шкільною літературою і уважає, що носіями думової поезії були мандрівні школярі і пенсіонери церковних шпиталів. Підкріпляє свою думку Житецький тим, що "мандрівні школярі були потрібні не тільки в школах. На них була потреба і в війську, де було потрібно людей письменних для військових канцелярій. Не раз траплялось, що вони міняли перо за шаблю, беручи участь у різних баталіях. Вони були свідками народніх рухів і не зрідка відігравах. М. Грінченко: Там же, стор. 138-139,
хх. В. Металлов: Старинный трактат по теории музыки 1679, составленый кіевляноном Николаем Дилецким, СПБ, 1897.

ли в цих руках не останню ролю. Враження свої вони вкладали теж і з вірші,що доходили до шкіл і шпиталів. Тут ці вірші опрацьовувалися старцями для народнього обіходу". х. Далі Житецький подає, що "ініціятива в творенню думи завжди належала старцям, з кола яких з протягом часу виділився особливий тип військових кобзарів чи бандуристів. Тинялися ці бандуристи по козацьких частинах і знали про події свого часу не тільки з переказів. Це були постарілі козаки-вояки, що за старістю та з інших причин вже не володіли зброєю і входили до складу полкової музики. Вони розважали своїм мистецтвом козаків на перервах бойових годин, а коли кінчався похід, розносили славу про героїв по всій Україні". хх. Обстоюючи близькість думи до шкільної літератури, Житецький у повну протилежність до Ф.Колесси гадав, що якраз " встаровину мова дум була менше вигладжена в народньому дусі ніж тепер".

Тяжко сказати, хто з цих двох високо авторитетних дослідників має більше слушности, тільки розбіжність їхніх думок іде ще й далі Ф. Колесса провадить різку межу між думами та історичними вістками, уважаючи, що думи мають вільний ритм,довільне число складів у рядку і зовсім не діляться на строфи, тоді як в пісні обовязковий поділ на строфи з однаковим числом рядків у строфі і правильним чергуванням числа складів у рядку. При цьому "мелодія першої строфи творить неначе рамці або постійну форму, в яку вкладаються всі дальші строфи й вірші однієї пісні, даючи, так би сказати, автоматично однаковий ритмічний взірець тексту."ххх. Житецький і різкий поділ між думами та піснями відкидає, доводячи, що досить переглянути збірники народніх пісень, щоб легко переконатись, що нерівноскладовість віршів становить звичайну їхню власність; що дуже часто можна навести цілі уривки з пісень без ніяких змін, що представляються зовсім подібними до дум.

Так чи інакше, історична пісня в добі барокко часто повставала із військової поезії до слів якої легко підбиралася мелодія. А військових поетів в козацькому війську не бракувало, як це видно хочби з віршів Ерлича (може когось з його бойових товаришів у війську Хмельницького), віршів, що деякі з них так і просяться на мелодію співу, як на приклад, вірш про погром на Жовтих Водах. До того ж типу віднести пісню про Берестецьку битву, вірш Шумлянського про похід Собіського під Відень тощо. Нарешті і Мазепі приписують складання віршів і пісень, як пісня про чайку.

Пишний розвій ліричної поезії в добу барокко виразно представив Ф. Колесса в доперва цитованій спеціяльній праці і вичерпуючи уарґументував висновки з неї. Головніші із висновків ті, що старіші історичні думи та пісні мають темою боротьбу з Турками й Татарами, а пізніше - боротьбу з Поляками; репертуар українських пісень збагачується балядовими піснями, сплетеними з обставинами козацького життя; появляються насмішливі пісні анекдотичного змісту з фривольним характером; являється нова верства ліричних пісень, здебільшого любовного змісту, що знаменують замітний зворот до вислову інтимних, індивідуальних почувань і настроїв; появляються тоді ж нові форми тан-

- - - - - - - -

х. П. Житецький: Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ. Кіев 1893.Стор. 166.

хх. П. Житецкій: Там же, стор. 170-171.

ххх. Ф. Колесса: Українська народня пісня на переломі XVII-XVIII вв. - Україна 1928, II. Стор. 50.

кових пісень: козак і коломийка (понайбільше еротичного змісту).

Увесь цей пишний розцвіт пісні в добі барокко Ф. Колесса ставить у звязок з появою нового типу народніх співців, кобзарів-бандуристів і лірників, та нових народніх інструментів - кобзи-бандури й ліри. Нарешті в добі ж барокко Ф. Колесса узнав "деякє зближення межи народними піснями й віршовою та пісенною літературою". х.

Крім того " в самій музичнім будові української народньої пісні зявляються великі зміни: повстає нова верства пісень із виразним октавовим устроєм, ясно означеною тонікою та ввідним тоном, а також модуляцією в паралельну тонацію". хх.

В тій же добі барокко пишний розвій українського співу привів до того, що український музичний рух підчиняв собі і сусідню Московщину. У нас вже була мова про киянина Миколу Дилецького, що приніс до Москви розвинену на Україні теорію "мусикійського" уміння. Але до Москви ще перед тим почали виїздити українські співаки та співачки: у 1652 році виїхав до Москви архамандрит Михайло, а з ним "начальний півець, творець нінія строчного" Федір Тернопольський і з цим ще десяток співців. Під Москвою патріярх Никон заложив Новоєрусалимський манастир і встановив там службу божу в "київським співом"; боярин Федор Ртищєв заложив теж коло Москви другий манастир і заселив його ченцями з України " ізрядними в житії і в чині, і в чтенії, і в пінії церковном". Навіть в московському "девічем" манастирю співали "старіци-кіевлянки".

Після 1654 року з Москви так безцеремонно почали приходити вимоги за українськими співаками, що українська влада, - Хмельницкий та митрополит Косов мусіли відмовляти на московські вимоги. Так в січні 1656 року до Киева було післано по "старця" печерської лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти "для начальства в партизному пінію" на деякий час. Але ще перед приїздом посланців до Киева Загвойський залишив лавру. Його розшукувано по всіх київських манастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський стояв на крилосі; але його й там не було. Доповідаючи про те воєводі князеві Федорові Болконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не забажає їхати до Москви: "похочет той старец із волі ітти к Москві і он волі его не отимает, а будет не похочет ітти - неволею его послать не мочно". Тим більше цікава така залва гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архімандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського "без задержанія". Подібний випадок був із співаком Ваською Пікулинським: воєвода київський дізнався через "вспівака Альошку", що є у київського митрополита співак Васька Пікулинський, котрий " і начальство к партесному пінію знает", і має бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополита. Післано було від воєводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпуску Пікульнського, але в тому було йому відмовлено: "тот вспівак Васька у него есть, а отпустіть его к государю не можно". ххх.

Розуміється, відвагу, щоб відмовити цареві і воєводам, що виконували царський наказ, могли мати Хмельницький та Косов та

х. Ф. Колесса: Там же. Стр. 81-82.
хх. Ф. Стешко: Там же. Стор. 500.
ххх. К. Харламповин: Малоросійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. Т. I. Казань 1914. (Цитує за М. Грінченком Стор. 135 - 136.

хіба ще Виговський.Далі ж відносини так змінилися,що про таку відвагу слідуючі гетьмани доби барокко не могли б і помислити. Ні Брухо́вецький,ні Самойлович,ні Мазепа ніколи б на таку фронду не рискнули.А постійні відкликання кращих українських співаків і композиторів до російських столиць і в музиці дали той самий наслідок,що і в пластичному мистецтві,а власне,що центри української творчости зосередилися в слідуючій по барокко добі у Петербурзі; там українські майстрі мистецтва в кінці XVIII та на початку XIX століть розвинули блискучу творчість,яка заложила підвалини для мистецького руху в "общеімперському маштабі" із якого і виросло "російське мистецтво",а сама Україна під оглядом мистецтва обернулася в глуху провінцію.Але Московії для доконання цього програму треба було більше сотні років послідовних зусиль,так що цей процес закінчився тільки з кінцем останньої доби козацької України,доби мистецького стилю Рококо.

IV. РОКОКО.

Доба рококо завершувала той процес українського співу козацької України,що,можливо,коріння свої пускав ще за темних часів готики,але зформувався в добі ренесансу і розвинувся в добі барокко.В добі рококо цей процес дійшов найвищих осягнень, але в тій же добі він дійшов і до свого льогічного кінця.В цій добі спеціяльно визначилися як музичні центри два осередки на Україні,це Почаївська Лавра і Київська академія. Не залучаємо сюди третього осередка - Києво-Печерської Лаври,значення якої як музичного центру,не слід зменшувати,але в добі рококо її роля була консервативна.Вона булам оплотом старих традицій і це її значення сказалося позитивно вже в XIX та XX століттях, але в середині XVIII століття,в добі рококо вона рішуче має під оглядом розвою музичного процесу характер не огнища нових яскравих явищ,але замкненої фортеци,де заздріоно зберігаються віками надбані вартости.

Навпаки,Почаївська Лавра і Київська академія - це два осередки,де творчість невпинно еволюціонує,тут вимовляються нові слова,якими завершуються мистецькі осягнення попередніх століть,але,як звичайно у епігонів,непомітно прокладається і шлях для ліквідації старого процесу і звороту народньої музичної творчости до зовсім іншого напрямку.

Здається,Почаївській Лаврі належить честь зародження тих напів-церковних напів-світських творів,як згадано вище,появилися ще в попередню добу,але розвинулися в добі рококо: це ті псальми та канти,про які вже була мова.Здається,з Почаївської Лаври ці нові вокальні твори рознесли по Україні лірники та кобзарі,а спудеї та музики київської академії підхопили їх, особливо канти,і спричинилися як до поширення їхнього репертуару,так і до популярізації кантів серед населення України.Коли можна вважати ще не доведеним,що саме у Почаївській Лаврі зародилися канти,то в кожнім разі з почаївської друкарні вийшло у 1790 році друковане перше видання "Богогласника" - цієї збірки кантів та побожних пісень з текстами і нотами.

Твори,вміщені в Богогласнику,всі ці канти на честь Різдва Христового,Божої Матері,Святителя Миколи,про страшний суд тощо не призначалися для виконання в церкві.Мелодії для них частинно підбиралися із церковних напівів,частинно із народніх

пісень,а подекуди були і новими композиціями почаївських композиторів,можливо ченців-базиліян,що тоді посідали Почаївську Лавру,чи в інший спосіб продуктами шкільної творчости. Поява Богогласника мала колосальне значіння і вплив його був надзвичайно великий.Цей вплив відбився і на репертуарі народніх пісень: спеціяльно пісні на честь Різдва сприйнялися як колядки і увійшли до народнього репертуару лірників та кобзарів і їх репертуар значно збагатили півдуховний репертуар спудеїв київської академії,мандрівних дяків,школярів і взагалі "поворізів"; канти з Богогласника послужили основою,а то і просто з них було зложено першу дію вертепної вистави,особливо тієї її частини,що одбувається в верхньому ярусі і присвячена події народження Христа.

На жаль,музична частина Богогласника ще не добре досліджена.Праці академика В.Щурата,Франка,Щеглової тощо досліджують літературний матеріял Богогласника,а музичний матеріял ще чекає свого дослідника.До половини XIX століття вийшло не менше чотирьох видань Богогласника; Петербурзький Синод потім його заборонив,а коли зрештою у 1900 році зробив своє власне видання Богогласника в двох частинах,то воно вже інтереса не представляло і вражіння на ширші кола не справило.

Трудно сказати,коли вперше було до богослуження введено співи,що носять і досі назву "концерта".В добу рококо концерти на Україні в церквах під кінець літургії вже виконувалися, а на Московщині цей звичай концертів довго заборонявся і переслідувався. Концерти на богослуженнях мабуть почалися ще раніше,але в добу рококо вони широко розійшлися і стали улюбленою частиною служби Божої по всій Україні.Ці концерти мали теж великий вплив на розвій церковної музики.Як річ рухома з довільним більш менш репертуаром,концерти дали потрібний простір для українаьких композиторів прикладати свої здібности і демонструвати ново уложені композиції.Разом з тим концерти дали можливість зблизити ще український спів з західньо - европейським і завести до української церкви навіть виконання творів західньо-европейських композиторів,а передовсім італійських,вокальні композиції яких тоді входили у велику славу,бо італійська музика почала заливати всю Европу.Концерти в богослуженнях не тільки очистили шлях до заповнення їх репертуару італійськими композиціями,але згодом і самих італійських композиторів було запрошено на Україну з їх зовнішне ефектовним, іноді тріскуче-феєрверковим виконанням,Розуміється,до цього прийшло не зразу,але шлях до цього за доби рококо було розчищено.В ті часи в київській академії не тільки був прекрасний хор із спудеїв,але також і оркестра із великого числа інструментів.І в хорі,і в оркестрі були в репертуарі твори італійських композиторів,особливо улюблених в ті часи Палестріні і Скарлаті.

Доба рококо це був час,коли мусимо сконстатувати досить виразні потуги засвоїти Україні інструментальну музику. Тоді розвинулися на Україні "музичні цехи".Правда,деякі з цих цехів не стільки складалися з музик виконавців,скільки з майстрів,що виробляли інструменти.Так скрипковий цех у Камянці на Поділлю,здається,складався із майстрів,що вироблли скрипки; але вже те,що закладалися цілі цехи виробників музичних інструментів свідчить,що на ті інструменти в суспільстві був попит.

А от київський "музичний цех", це вже був напевно цехом музик виконавців,що видно з окремих точок його ста-

туту. [x] Статут цього цеху був вироблений ще в добу барокко (він, здається, був зложений у 1677 році), але розцвіт цього цеху припадає на добу рококо, на середину XVIII століття. Із випису з книг міських київської ратуші видно, як цей цех обороняв свою монополію, щоб його члени були одинокими виконавцями музики на київських приватних святах і забороняв робити собі конкуренцію мандрованим музикам. Ці останні, а також і київські неорганізовані в цеховому братстві не мали права у Києві грати ні на весіллях по "дворах міщанських, а ні в шинкових домах".

В середині XVIII століття (а може ще й раніше) київський магістрат при "золотій корогві" мав і свою "капелію" із 16 музик. Це була постійна місвка оркестра з окремим капельмайстром, з музичною школою при ній, з учнів якої докомплектовувалисклад оркестри. Ця міська оркестра виступала на парадах, але і щодня вранці та у вечері грала зорю, а мабуть виконувала й інші музичні твори для розваги київських обивателів. Отже бачимо, що в Києві в добу рококо була вже не одна, а більше оркестр для інструментальної музики: при академії, при міській ратуші, можливо при музичному цехові.

Вплив української музики на Московщині зріз іще більше. При дворі петербурзьких цариць було організовано придворну капелю співаків, яка набиралася виключно із українців. Цікава подробиця, між іншим, що співаки придворної капелі носили одежу таку, як студеї Київської Академії. Звідтам ця одежа стала ніби уніформою церковних півчих по всій Росії, особливо по архієрейських хорах і в той спосіб одіння київських студеїв, як церковно-хорова уніформа, дожило до часів останньої революції. Деколи українці завдяки участи в придворній капелі робили не злу фортуну. Розуміється фортуна співака придворної капелі Олекси Розумовоського, яка привела його до шлюбу з царицею, а для України на якись час привернула гетьмана, уряд якого перед тим фактично був скасований, то аж така фортуна була казковим випадком. Але скромніша та солідна карєра для співаків придворної капелі безперечно була відкрита: Ханенко в своєму щоденнику від дня 18 травня 1748 року записує "Пожаловани полковничими рангами із півчих дворяне: Петр Лазоровіч - уставщик, Федор Іванович Коченевський, Кирило Степанович Рубановський да Григорій Михайловіч Любисток - сліпий, а подполковничим - Пучковський". Ще Пушкин, як відомо, іронізував над тим, що родовід російської знаті не рідко починається в того, що їх предок "пел на крілосе с дячкамі".

Баcиста придворної капелі Григорій Головня перший підняв справу про видавання друком синодальних нотних книг.

Вербування співаків на Україні для російських столиць, а передовсім для придворної капелі, а пізніше для придворної опери стало правилом і продовжувалося навіть і тоді, як уже із столичного музичного репертуару італійська музика витіснила українську. У 1742 році, наприклад, вище згаданий баcиста Григорій Головня їздив на Україну з іменним указом від цариці "для набранія из малороссійскаго народа півчих к дополненію придворного півческого хору" і в числі вибраних співаків Головня завербував і українського філософа Григорія Сковороду, який, до речі, сам укладав пшальми релігійно-морального змісту та вірші, які іноді сам клав на музику, компонуючи до них мелодії. Звичай набирати співаків для придворної капелі на Україні тримався довго ще і у XIX столітті, і відомий композитор Михайло Глинка був не ос-

---

х. А. Назаревський: К исторіи кіевскаго музи-кантскаго цеха. Київ, 1913.

таннім, що їздив на Україну з цією метою. Глинка, між іншим, вивіз до Петербургу, як співака для капелі, Семена Артимовського-Гулака, що пізніше став відомим оперовим співаком, виконавцем і автором кількох українських опер, в тому числі популярного Запорожця за Дунаєм.

Щоб полегшити справу набирання співаків на Україні, або, краще сказати, щоб цю справу ліпше зорганізувати, було на Україні для того засновано спеціяльну школу співу та музики; містом для заложення тої школи було обрано найближчий до Московщини Глухів. Школа була невелика і мала спеціяльне призначення вибирати на Україні найкращі голоси і підготовляти їх до участи в придворній капелі. У 1737 році тодішній "правитель Малороссіи" граф Румянцев вимагав від військової генеральної канцелярії для цієї школи "реинта такого, которий би четириголосному и партесному пенію действительно бил искусен и других так же би кто школьников и струнной музики обучать могли, спискать и спискав прислани билі ко мне, а содержани они будет на казенной кошті". Ця глухівська школа також виконала своє завдання і з її допомогою з України, між іншим, було експортовано до Петербургу двох геніяльних композиторів, із котрих один у Петербурзі загинув , а другий зробив фортуну. Але обидва вони за доби рококо ще тільки діставали освіту, а діяльність їх належить вже слідуючій добі.

VI. КЛЯСИЧНІСТЬ .

З кінцем доби рококо скінчився трьохвіковий процес у мистецтві, що охоплює всі галузі мистецтва і пластичного і тонічного, Взагалі в історії України закінчилася козацька доба і течія історичного процесу почала собі прокладати нове русло. Козаччина свій вік оджила, але з тим не скінчилася історія України, тільки зійшла на інші одмінні шляхи. Так само і мистецтво українського народу з завершенням розвою мистецтва козацької України не застигло, а дуже сильно змінилося: в мистецькому рухові зайшли зміни такі глибокі, що багато істориків українського мистецтва уважали, що взагалі мистецький творчий процес на Україні скінчився, і що мистецтво доби клясичности вже не є мистецтвом українським. Але ці історики мистецтва забувають, що історія українського народу не є тільки історією козаччини, що козаччина є лише блискучий епізод в історії України, так само і мистецтво козацького періоду є тільки епізодом в загальній історії українського мистецтва, процес якого не з козаччиною почався, не з козаччиною і кінчиться. Думку, що на Україні мистецтво доби клясичности не є українське, а є загальноросійське ніби підтримує той факт, що в цій добі центри українського мистецтва примусово було перенесено до російських столиць, переважно до Петербургу. Але це справи не міняє. Навпаки, якраз поглиблені процеси мистецької творчости за часів козаччини, і те глибоке розворушення всіх верств українського народу, яке завдали хмельниччина та руїна, привела до того, що з української народньої гущі геній, що в ній родилися, почали виявлятися у всіх галузях мистецької творчости. І якраз вони почали родитися тоді, коли творчі сили козацької України найбільше розвинулися, власне під кінець козацького періоду, під кінець доби рококо. Так що діяльність цих геніяльних індивідуумів вже не належить добі рококо, тільки вони працювали вже зовсім в новому напрямі, на зовсім новому петербурзькому ґрунті, в напрямі

нового стилю класичности. Вони не порвали здебільшого звязків з Україною, і Україна разом з ними засвоїла глибоко, не тільки у верствах знаті чи нового дворянства, але і в народніх масах новий стиль класичности. Тільки що Україна, позбавлена своїх кращих майстрів, центр яких перенісся до Петербургу, уявляла собою глуху провінцію, але хай провінціяльно, та все ж Україна розвивала той самий стиль класичности, що її кращі майстрі творили у Петербурзі. Але процес від того не переставав бути українським, бо діяльність українських майстрів у Петербурзі фактично є порівнюючи недовгою еміграцією.

А великих, геніяльних майстрів у цей час Україна видала майже у всіх галузях мистецької творчости: ми вже знаємо Козловського і Мартоса в скульптурі, про Левицького, Боровиковського та Лосенка в малярстві, додамо до цього Котляревського і Шевченка в поезії, а Березовського, Бортнянського і Веделя в музиці. Що Шевченко творив зовсім не так, як старі українські поети доби барокко (Величковський) або рококо (Сковорода), що Шевченко жив у Петербурзі або за Уралом на засланні, а не на Україні, через це він не перестав бути поетом, хоч як геній належить до цілого людства, так і Бортнянський не перестає бути українським композитором через те, що жив у Петербурзі і творив зовсім не так, як автор ірмолаїв, кобзарських дум на Богогласника. Творив він зовсім інакше, бо стиль його доби вимагав зовсім іншої творчости і тому, що одно з ознак того стилю було домінування в музиці мови й тоді італійщини, яка дуже скасувалася і в творчості і Березовського, і особливо Бортнянського, хоч вдумливі і талановиті диригенти і нині, виконуючи хорові композиції Бортнянського, уміють виявити глибоко окриті в них мелодії української пісні.

Максим Березовський (1745—1777) і Дмитро Бортнянський (1751—1825), як пишуть офіційні історіографи, народилися у Глухові. Це не вірно. Обидва вони попали до Петербургу, до придворної капелі із глуховської школи і тому в паперах капелі у петербурзьких канцеляріях їх написали, що вони з Глухова, де ж вони дійсно народилися, звідки їх привезли до глухівської школи, ми в дійсності не знаємо, як не знаємо місця народження хочби й Лосенка, якого теж привезли до придворної капелі із глухівської школи і теж записали, що він родом із Глухова.

Максим Березовський, що перед тим, як попасти до придворної капелі, був у Київській Академії, де звернув на себе загальну увагу своїми композиціями. Із Петербургу Березовський був на державний кошт одправлений до Італії і там учився в музичній академії в Болоньї у відомого музичного теоретика падре Мартіні. Цікаво, що одночасно з Березовським у падре Мартіні в болоньській академії закінчував свою освіту і славний Моцарт. В болоньській академії був звичай ім'я одного найздібнішого майстра музики, що закінчував академію, записувати на "золоту дошку". І от конкурентами на золоту дошку у падре Мартіні і якраз Моцарт та Березовський. В цім конкурсі Березовський переміг Моцарта і на золотій дошці вигравано ім'я Березовського. Він скінчив болоньську академію написанням опери на текст Метастазіо — Демофонт, і по опері було влаштовано в Мілярно на честь прибуття туди російської ескадри. Опера мала великий успіх, і Березовський з тою ескадрою увінчаний лаврами вийхав до Петербургу, де йому пророкували блискучу будучність. Але в Петербурзі серед придворних інтриг недосвідченого Березовського було загорто, і до глибоко вразило його мягку вдачу. Князь Потьомкін

хотів Березовського зробити директором музичної академії, яку збирався заснувати в Кременчуці, але кременчуцька академія на ділі виявилася як один із нездійснених проектів Потемкіна, і, доведений до розпуки, Березовський скоро наклав на себе руки, маючи од роду тільки 32 роки. Із духовних композицій Березовського особливо славиться "Вірою", концерт "Не отверзи мене", деякі причасні стихи тощо. Все твори великого таланту. "Сила почуття разом з простотою, повна [illegible]ність музики із словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока техніка композитора - це прикмети, що відзначають творчість Березовського".*

Не меншу музичну здібність ніж Березовський, а значно більшу здібність щасливо промощувати свій життєвий шлях поміж придворними Сцилами та Харибдами виявив о 6 років молодший за Березовського Дмитро Бортнянський. Він ще в Петербурзі учився музики у падре Галуппі з яким виїхав і до Італії і там у Венеції завершив свою музичну освіту. У Венеції ж Бортнянський написав дві опери на італійські тексти. Повернувшися до Петербургу, Бортнянський зумів здобути посаду директора придворної капелі, спів якої, щоправда, підняв до небувалої перед тим висоти. Крім того Бортнянський, передбачуючи події, потрапив зв'язатися з опозиційним (навіть опальним тоді) гатчинським двором Павла I і тому, коли вмерла Катерина II, позиція Бортнянського зміцніла і вже непохитною його карера залишалася до кінця його 74-літнього життя. Для гатчинського двору Бортнянський також написав дві опери на французькі тексти: "Сокіл" та "Синсоперник", зложивши оркестровку на 14 інструментів для кожної. Ці опери було виставлено на придворних виставках у Гатчині. В світській музиці інструментальній Бортнянський написав симфонію та кілька сонат, але все ж більше всього уславився, як композитор вокальної музики. Досі дуже популярний його пів-світський гимн "Коль славен", а в церкві і досі постійно виконуються його композиції, яких він зоставив досить багато: 35 чотирьохголосних концертів, 21 окремих співів до служби божої, 14 чотирьоголосних гимнів, 16 двохорових тощо. Всі ці твори з боку музичної техніки бездоганні, визначаються чистотою голосоведення. "Деякі музичні форми, як наприклад форма "Херувимської"-пісні і досі вживаються так, як склав їх Бортнянський".** Церковні композиції Бортнянського скоро стали популярними і увійшли в церковний обиход по всіх землях, де богослужіння відбуваються по грецькому обряду. Існує переказ, що у Відні до уніятської церкви заходив Бетговен слухати композиції Бортнянського і збереглися про його церковні співи повні захоплення рецензії французького композитора і суворого музичного критика Берліоза.

Для московського церковного співу значення Бортнянського швидче негативне, як для церковного малярства Московщини негативним було значення українського артиста маляра Антропова. Підтримані московською адміністрацією, вони наносили удари старому традиційному московському мистецтву, не маючи сили звязати народню масу Московщини з европейським мистецтвом. На Україні ж їх діяльність була для українського мистецтва органічним кроком в перед.

Зовсім одмінна від Березовського та Бортнянського постать третього українського великого композитора тої доби, дещо

х. М. Грінченко. Там же. Стор. 149.
хх. Грінченко Там же. Стор. 146.

молодшого від двох попередніх; цей третій був київин Артем Ведель (1767–1806). Ведель родився у Києві, учився у Київській Академії, де наука музики не була дисципліною, до Італії не їздив, а навпаки, його завжди тягло до київської лаври з її старими традиційними лаврськими розспівами. Музичні твори Веделя ще не видані і не відомі, за винятком кількох особливо популярних, або найбільше для загалу приступних, як "Покаяніе отверзі", "На ріках Вавилонських", літургія тощо. Ведель, як композитор, можливо для свого часу був консерватором, бо ставився проти італійських течій, а, навпаки, шукав базуватися на старих українських традиціях. Це примушує особливо цінити твори Веделя в наші часи: ними ентузіязмувався Кошиць і перед революцією почав їх виводити на світ божий із манускриптів, в яких вони переховувалися в Київській Академії.

Життя Веделя, як українського патріота, склалося дуже трагічно. Поперше, він рішуче не хотів виїздити з України до російських столиць, і це вже робило його неблагонадійним в очах царського правительства. Коли раз його власне силою витягли до Москви, він негайно утік на Україну. На Україні він брав участь в якихось українських протимосковських комплотах, так що мусів ховатися від переслідування правительства, навіть постригся у лаврі в чернці, але й це його не врятувало. Його в Києві арештували, засадили до "каноніру" і у темниці задушили. Від його смерти, взагалі вся тема історія його політично-підпольної діяльности зосталася невиясненою. Легенда, яку оповідав учень Веделя, пізніше теж відомий церковний композитор, Турчанінов, чи може радше історик академії Лобачевський, що ніби Веделя вже непритомного із тюрми випустили, і що він умер у Києві на волі в сумнівном. Петро Турчанінов теж українець, теж киянин, переїхав до Москви, де дуже вправно робив солідну духовну карєру. Його композиторська праця стояла в повній гармонії з його лояльною протиєврейською карєрою.

Набуть не було б помилкою разом з вищезгаданими великими композиторами згадати і значно пізніше народженого епігона тієї ж течії в мистецтві музики, але мабуть найздібнішого композитора Західньої України Михайла Вербицького (1815–1870). Церковний спів Західньої України під кінець XVIII та на початку XIX століття (як раз в добу класичности) значно відставав від центральної України. Коли по всій Україні вже давно особе відчувати італійські впливи, в Західній Україні по церквах дяки ховали старі традиції трьохголосних українських розспівів. Як раз Михайло Вербицький в усій гостроті повстав проти "не музикальности" тих розспівів і явився фанатичним оборонником нової тоді для місцевих обставин італійщини і пропагатором творів Бортнянського. Перемишль у сорокових роках XIX століття явився першим спицем музичного здвигу. Розуміється, тепер не можна безкритично з довірям приймати філіпік Вербицького проти дяківських розспівів, бо все ж ті дяки були носіями старих українських традицій, але з другого боку, опозиція проти них була потрібна, щоб подвигнути музичну творчість і зблизити її західньо-европейською. Це діло в Західній Україні довели молоді віденські дириґенти, головно чеської народности. Сам Вербицький залишив чимало власних композицій як цінної сдужби божої, так і окремих богослужебних співів. В світській музиці Вербицький окомпонував 12 оркестрових рапсодій на українські теми, декілько оперет, із яких найбільше популярна "Підгорянн", і багато композицій для хору. Особлива заслуга Вербицького перед українським народом, це композиція українського народнього гимну ("Ще

не змерла"); ця його композиція в XIX столітті витіснила очевидно менше вдалу композицію Лисенка.

До тої, ж "перемиської школи" з Вербицьким та його послідовниками належить і трохи молодший сучасник Вербицького Іван Лаврівський (1822–1873), автор великої хорової композиції "Осінь" і ще кількох хорів, а також церковних псальмів.

В російських столицях епігоном того ж музичного періоду української музики був Семен Артимовський Гулак (1813–1873), діяльність якого більше належить до театру ніж до музики. Сам автор співак з добрим голосом (бас-баритон) виступав як автор невеликих опер, які укладав, бажаючи мати добру українську роль. Як оперовий співак він був одночасно прекрасним актором. Сам вихованець італійської школи і прихильник жанру opera-buffa він своїми композиціями, завжди запозиченими, викликав велике незадоволення у такого поважного критика, як Серов, що дуже високо цінив українську народню музику. Коли Артемовський поставив першу оперу "Весілля", то Серов дав знищуючу критику за те, Артемовський не використав мелодій українських весільних, а просто запозичив кушнети з польського водевілю. Так само і до "Запорожця за Дунаєм" критика поставилася, як до музики натасканої з різних місць, найбільше із Моцарта – "уведення із серайля". Але це не завадило цій опері стати репертуарною на Україні завдяки легкості її вистави.

В добу класичності збільшення італійських впливів, а також слідом за італійщиною знайомість з музикою французькою та німецькою підняли музичні потреби суспільства на Україні. Тоді появилися по містах України фахові оперові театри: – спочатку італійська опера в Одесі, потім мандрівне оперове підприємство, що з великим репертуаром їздило по містах України та по ярмарках; тоді ж до більших міст України почали заїздити на концерти славні музичні виконавці, нарешті тоді ж замилування до музики піднялося настільки, що багаті пани по двох боках Дніпра в своїх маєтках почали заводити симфонічні оркестри та хори із своїх кріпаків. Одним із перших завів у себе першорядну оркестру бувший гетьман Розумовський, і та оркестра ще довго існувала після його смерти. Далі звичай тримати придворні оркестри розповсюдився широко, і такі оркестри були зовсім не рідкість. Про ці оркестри можна приблизно сказати те саме, що говорилося про майстерні із кріпаків по панських дворах і значенню їх в процесі розвою орнаменту. Роля цих оркестрів була перехідова. На ґрунті цих оркестрів на Україні не виросли такі таланти, як у Білій Русі (Глінка, Драгомижський, Монюшко), але вони підтримали музичну культуру, поки по більших центрах України, у Києві, Харкові, Одесі не було організовано незалежних симфонічних оркестрів. Можливо, що в зв'язку з цією музичною культурою на поміщицьких дворах треба поставити і це явище, що з поміщицького ж осередку вийшла і центральна постать українського музика слідуючої доби – Миколи Лисенка.

Нарешті, доба класичности стала добою, коли італійщина стала просякати і в народні маси бо якраз в цей час сильнові українські романси, зложені італійськими композиторами, іноді німецькими музиками на італійський лад, стали переходити до народніх уст і широко в народі розповсюджувалися. Але і помимо того супроти твердження Ф. Колесси й інших історників української музики що козацький період української історії був добою розквіту народньої пісні, можна, здається, звести той аргумент, що саме доба класичности, час кінця XVIII і початку

XIX століття був часом творчости пісень кріпацьких, рекрутських (цілі збірники їх опрацьовував Драгоманів) і нарешті це був час пісень чумацьких, мелодії яких ніяк не водиться недооцінювати.

VII. ЕКЛЕКТИЗМ.

Італійські впливи і "романсовість", як тоді казали, мелодій не могли, очевидно, довго триматися в українській музиці, а, одігравши свою ролю, розчистивши шлях до дальшого зближення української музики з західньо-европейською, мусіли одступити перед новою поважною музичною творчістю. Але в підложжю до протесту проти італійщини та романсовости лежало замилування до старої народньої української пісні і зворіт від італійщини доби клясичности пішов під прапором збирання народнього матеріялу і працю композитора почала заступати праця етнографа. Оправданням було те, що нові, народовецьки успособлені діячі зрозуміли вищість старої народньої пісні перед новішими романсами, що із сальонів йшли мандрувати в народніх масах, заступаючи старий репертуар народніх пісень, і нові діячі, боячись їх загибелі, кинулися їх зберігати і записувати. Все було б добре, якби ці записи дали матеріял до дальшої музичної творчости, як це сталося у росіян, де знайомість з мелодіями народньої пісні покликала до життя таке явище, як "могучая кучка" композиторів, що дали народнім мелодіям симфонічне опрацьовання, із того повстали інструментальні та вокальні твори Бородіна, Римського-Корсакова, Мусоргського та інших членів знаменитої "кучки". На Україні такої "кучки" не появилось. Чому? Мабуть тому, що інструменталізм в попередніх періодах замало зробив успіхів в українськім суспільстві, і Україна не мала ще своїх інструментів, що стояли б на висоті завдань часу; з другого боку етнографічне захоплення народньою піснею привернуло українську музику до старої традиційної вокальности і музична творчість, звільнившись від інструментальних завдань, знову зійшла на свій стародавній однобічний шлях вокальної музики. Принаймні всі українські музики останніх чотирьох десятиліть XIX століття були майже виключно композиторами вокалістами.

Постать, що стоїть на переломі доби, це досить трагічна постать Опанаса Марковича (1822-1867), багато обдарованої, вельми талановитої людини, трагічно зламаної долею. Талановитий белетрист, він чомусь авторство переуступив своїй дружині, що прийняла псевдонім Марка Вовчка, але без Марковича писала тільки по-московському і в тих писаннях не виявляла ні іскри таланту. Дуже солідний етнограф. Маркович своїх збірок не публікував і лише частину їх надрукував Номис, зробивши тим собі імя в етнографії і урятувавши хоч частину записів Марковича від загибелі. Як музикант, Маркович не мав ніякої освіти, але мав колосальні здібності чистого вокаліста. Він, обурений романсовістю старої музики Єдлічки до Наталки-Полтавки, десь коло 1860 року уложив до неї нову музику; власне не музику, а нові мотиви, а вже на музику клав і інструментував капельник найближчої капелі. Пізніше в той же спосіб Маркович скомпонував музику до оперети "Чари". Музика до Наталки по щастю бодай в опрацьованню Лисенка зберіглася, а друга оперета Марковича і зовсім загинули, як загинув передчасно і сам автор, розбитий немилосердно долею, з якою не мав мужности боротися.

Мало що щасливіший у житті Петро Ніщинський /1832-189[illegible]/ поет і композитор. Як поет Ніщинський має поважне імя і заслуги за переклади на українську мову Гомера і Софокла; як композитор він знову налів етнограф /він записав пісні з мелодіями про Байду і козака Софрона/, на-пів чистий вокаліст. Не маючи музичної освіти, не володіючи інструментовкою, Ніщинський дав кілька надхнених хорових композицій в популярній хоровій сцені "Вечерниці". "Закувала та сива зозуля" із Вечерниць стала одною з найулюбленіших пісень українського хорового репертуару, але музична частина Вечерниць в оркестрі більше ніж примітивна. Його романси на власні слова зосталися непоміченими українським суспільством.

Зрештою, в основі етнографом і чистим вокалістом являється і центральна постать доби еклектизму Микола Лисенко /1842-1912/. Значення Лисенка, що був центральною постаттю в українській музиці майже півстоліття до своєї смерти, справді, в еволюції музичного руху на Україні дуже велике, і воно зрештою обумовлюється не талантом Лисенка, як композитора, а напрямом його музичної діяльности. Щодо оцінки композиторського таланту Лисенка то думки критиків, в залежности від їх табору, різко протилежні. Українська критика ставить Лисенка дуже високо, підіймає його до аналогії з Шевченком, з одного боку, і з Шопеном, Глінкою, Ґріґом, Сметаною з другого. Знову в противному таборі той самий Римський-Корсаков, у якого Лисенко намарно учився інструментації, а особливо Кюї та інші критики того роду мали нахил зовсім нищити і не уважати Лисенка за поважного композитора. Як здебільшого буває в таких випадках, обидві сторони не мають слушности, а обєктивна правда проходить посередині. Неперечно Лисенко не був інструменталістом і навіть як піаніст не був феноменом. Його фортепіянові композиції не мають значення, ніколи не мали успіху і нині вже забуті. Як чистий вокаліст, Лисенко виявляє свою слабість кожен раз там, де він спів своєї композиції супроводжує оркестрою. Оркестровий супровід в композиціях Лисенка слабе місце не тільки у великих творах, як опери, але і в окремих хорових творах - кантатах тощо. Навіть і як чистий вокаліст Лисенко є майстром малих форм. Кращі його твори, це мелодії до кобзаря Шевченка, окремі пісні, романси, дуети, уривки з нездійснених опер /Гайдамаки/ тощо. Але в цих малих формах Лисенко як творець-композитор українських мелодій є майстер великий. Хай більші опери Лисенка в композиції не рівні, але в них розсипано перли мелодійної творчости, як хор "Туман хвилями лягає" в "Утопленій" або спів Остапа в "Тарасі Бульбі", соло і дуети "Вакули з Оксаною" в "Різдвяній ночі", співи Яреми з ненаписаних Гайдамаків і так далі. Коли ціла опера зведена до мініятюри, як "Ноктюрн", вона є бездоганною річчю, але дуже багато тратить у виконанні з оркестрою. Діяльність Лисенка як етнографа, збирача й аранжера народніх пісень, правда, викликала певні сумніви після такої ж праці білорусина Серова, який, можливо точніше віддав характер української пісні, можливо глибше відчував її чари і видобував її суть, але Серов записав українських пісень дуже небагато і праця Серова не все приступна для дилетанта-слухача; але аранжування Лисенка і великі збірки заведених ним у ноти" народніх пісень ліричніх, епічних, комічних, танкових, обрядових, які Лисенко видавав цілими серіями, робили справжню епоху і справді були на свій час далеко вищі від записів Коципінського з Поділля або Рубця, про якого Лисенко слушно висловився, що Рубець гармонізував українську пісню "в аскетичних ладах, розуміючи її, яко ідентичну з російською".

Власне, в віддаленні української пісні від російської, а за тим послідовне відділення української музики від російської, так би мовити, проведення між ними демаркаційної лінії, в цьому полягає головна і безсмертна заслуга Лисенка, в цьому його безсмертно велике значіння для української музики. В старовині, за часів козацьких, українська музика опанувала Московщину і там сприймалася і засвоювалася. Після державного обєднання з Московщиною, особливо після перенесення центрів української мистецької творчости до російських столиць, українська музична творчість сприймалася як загальноросійська. Вокальні твори Бортнянського, Березовського, Веделя писані на церковні тексти сприймалися Московщиною як свої, тим більше, що і мова церковна була та сама, хіба з іншою вимовою. Навіть французькі тексти опер Бортнянського сприяли тому, що ці твори уважалися за твори російської музики. Край цьому співжиттю в музичній творчости поклав Лисенко, поклав дорогою ціною, вернувши українську музику до однобічности музики вокальної, з чим в попередніх періодах вона вже збиралася покінчити. Більше того, відриваючи українську музику від російської, Лисенко засудив її на певний час до досить тісного провінціялізму. В той час, як в добу музичного еклектизму в центрах України таких як Київ, Харків, Одеса були великі оперові театри, то ці театри стали вже російськими. Дарма, що в тих театрах італійських, французьких та німецьких опер виставлялось більше ніж російських, але назагал театр з усіма чужинними операми уважався і був російським. В тих же центрах України були консерваторії, чи музичні школи, симфонічні оркестри, що еклектично живилися творами европейськими та російськими - але назагал уважалося, що то музика російська, а українська, відірвана Лисенком, на який час замкнулася в межах вокальної музики, в межах народньої пісні та творів самого Лисенка.

Розуміється, такий провінціялізм і обмеження української музики довго тривати не могли, але все ж тривали, може довше ніж то було корисно для загального українського музичного розвою. Отже, коли шукати аналогій для оцінки значення Лисенка для української музики, то треба признати, що це значення дуже велике, але в межах національно-українських. Лисенко - талант національний, а не вселюдський. Коли шукати аналогію для Лисенка в поезії, то треба звертатись не до Шевченка, а до Котляревського і може Лисенка можна з таким же правом назвати батьком української музики, як Котляревського батьком українського письменства.

Діло Лисенка відділення української музики від російської було таке велике і для свого часу сміливе, що Лисенко довший час, років тридцять, не мав ні достойних учнів, ні наслідників, ні продовжувателів його діла до самого кінця XIX століття Лисенко на своїй ниві працював один. Коли побіч Лисенка хто виступав в українській музиці, то це були або дилетанти, як Микола Аркас /1852-1909/ автор опери "Катерина", що стала репертуарною і популярною якраз завдяки своїй дилетанській простоті; або ще слабші дилетанти, як Давидовський - автор "Бандури" -- хорового попурі з українських пісень. З другого боку були українські композитори з фаховою освітою, але які не рискували признати розриву переведеного Лисенком з російською музичною культурою і своєю національною неприхильністю загубили свою музичну творчість, як Петро Сокальський /1830-1887/ автор опери "Облога Дубна", або Юрій Козаченко /род. 1858 р./ автор опери "Пан сотник".

Працювали побіч Лисенка українці композитори польської культури, як Владислав Заремба /1833--1902/, автор значного числа композицій на слова Шевченка і Михайло Завадський / 1803--1887/, автор української опери "Марія" /здається на сюжет поеми Мальчевського/ і фортепіянових композицій, побудованих на українських мелодіях. Обидва ці композитори теж не заризикували сдверто і повно присвятитися українській музиці і зосталися композиторами польських поміщицьких сальонів на Правобережній Україні.

Композитори Західньої, тоді Австрійської, України були з природи речі силами і надто провінціяльними в музиці не фахівцями, а швидче дилетантами. З фаху це були здебільшого священники. В своїй діяльності вони більше горнулися до "перемиської групи", власне до Вербицького. Один був православний священник з Буковини -- поет письменник і композитор Ізидор Воробкевич -- /1838--1903/ музично освічений більше від інших; він був автором кількох оперет та хорів і особливо популярної пісні " Над Прутом у лузі", другий був греко--католицький священник Віктор Матюк /1852--1912/, автор теж кількох оперет, в тому числі "Капраль Тимко", хорів, кантат і також дуже популярної пісні "Цвітка дрібная". Музичні засоби Матюка досить елементарні, мелодія має перевагу над гармонією. На полі музичної композиції, а більше як основоположник Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові визначився Анатоль Вахнянин /1841--1900/, автор опери "Купайло", яку виставляли у Харкові у 1934 році. Від Вахнянина маємо ще кілька цікавих бравурних хорів, один з яких було вжито для резолюційної пісні "Палійте, палійте". На ґрунті організації музичного життя в Австрійській Україні вирізначився також греко--католицький священник Остап Нижанківський /1862--1919/, варварськи замордований ляхами. Він був вельми талановитим диригентом, організатором хорів і автором як солових пісень, в тому числі "Минули літа", так і хорових, спеціяльно популярного "Тулялі, тулялі". Не спиняючися на композиторській діяльности можна не слабших від пречислених вище музик Західньої України таких як Порфир Бажанський /1836--1920/, Йосип Кишакевич, Генрик Тополянський і багато інших в тому числі і Філарета Колесси, що раніше ніж став світової слави музичним етнографом пробував своїх сил як композитор, мусимо сказати, що всі вони фаховими композиторами не були, а, як могли, підтримували музичний рівень Австрійської України, і твори їх не дійшли навіть до України російської. Здається, першим професійним музикою в Західній Україні був Денис Січинський /1865--1909/, що зрештою трагічно на цьому вийшов і в вигнанні передчасно зійшов у труну. Твори Січинського вже не дилетанські, деякі з них справляють враження, наприклад, романс на слова Франка "Як почуєш в ночі"; опера Січинського "Роксоляна" виконувалася і в Києві і по інших містах України.

Таким чином, одвівши течію української музики від загальноросійського русла і направивши її між вузькими здавленими берегами власного логовища, Лисенко плив цим руслом власне сам один впродовж останніх десятиліть XIX і першого десятиліття XX століття. І тільки в останні роки свого життя Лисенко, якщо був прозорливим, міг побачити, що діло його життя з ним не загине, але до його винесуть і понесуть далі молоді плечі його учнів і послідовників. Дійсно, вони виступили тільки в другому десятилятті нинішнього століття, але виступили цілою, досить численною групою молодих талантів. Як композитори в цей час визначилися із учнів і продовжувачів Лисенка Микола Леонтович -- /1877--1921/, Кирило Стеценко / 1881--1922/, Олександер Кошиць --

/род.1875/,що власне є виїмково талановитим диригентом хорів і тому дуже цікавий аранжер хорових пісень,Борис Підгорецький, автор опери "Купальна іскра" та інші.

Безпосередньо учнями Лисенка були,здається тільки Стеценко та О.Кошиць.Леонтович учився теорії композиції у Москві і тільки за часів революції викладав співи у Києві в Інституті ім. Лисенка.Після Леонтовича лишилися тільки уривки з початої ним опери "Русальчин Великдень" та звіш сотні оброблених для хору українських народніх пісень. Але,як каже М.Грінченко,цього досить,щоб бачити в ньому "художника яскравого,оміливого в своїх шуканнях і нового в тих технічних засобах,що вживає він в своїх творах.... Вбравши в себе всю красу української мелодії,композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби,свою техніку,свою оригінальну індивідуальність вносить він скрізь,до чого торкається,і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій,дати картину,мальовничу кольоритність народній мелодії,щоб слухач відразу міг відчути той внутрішній зміст народньої мелодії,який не завжди дається до зрозуміння,не завше і не всім"[1]. Найбільше популярні його хори "Ой пряду,пряду","Женчичок-бренчичок","Щедрик" та інші; в них "Композиторська техніка Леонтовича в стислих мініятюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий могутній талант"[2].

Кирило Стеценко був продуктивний композитор і залишив чимало творів вокальної музики.Але всі його біографи сходяться на тому,що він дав далеко менше,ніж могла дати його талановита вдача в інших обставинах.В своїх творах Стеценко обмежувався невеликим романсом,піснею,хором,тріо тощо."Конструкція його творів проста,ясна....перевага завше на боці мелоса та коротенької,то розвиненої досить широко і чисто яскравої,щирої і надхненої мелодії"[3].Хори Стеценка та аранжовані ним пісні зараз найбільше люблені і найчастіше виконуються сучасними українськими хорами,хоч вони для виконання здебільшого тяжкі.

Олександер Кошиць власне до аранжування українських народніх пісень підходить як виїмково обдарований хоровий диригент і надзвичайно надхнено уміє розложити голоси,оригінально згармонізувати так,щоб видобути на естраді якнайбільше ефекту.

Так учні і продовжувателі діла Лисенка,не виходячи за межі чисто вокальної музики,якою обмежився власне свого часу Лисенко,розвинули культуру українського співу,довели хоровий спів до верху майстерства,але за межі вокальної музики все таки не вийшли.Розширення цих меж,засвоєння українській музичній культурі музики інструментальної є завданням сучасности.

УІІІ. СУЧАСНІСТЬ.

Безпосередні учні і послідовники Лисенка не виходили за межі тих зрештою провінціяльних кордонів вокальної музики, в яких мимоволі замкнув українську музику Лисенко.Але українські музики з цим обмеженням очевидно не могли миритися.Коли

1/ М.Грінченко:Історія української музики.Київ 1922.Стор.273-274.
2/ Там же.Стор.275.
3/ М.Грінченко: Там же.Стор.269.

безпосередні учні Лисенка ще містилися в межах вокальної музики, то їх сучасники, але учні інших чужинних шкіл виразно вважали потрібним ті межі переступити. Засвоїти українській музиці побіч вокальних осягнень також інструменталізм, разом з тим засвоїти українській музиці побіч малих і великі форми, всі роди симфонічної та камерної музики фортепіянові та оркестрові, одним словом, вивести українську музику на широку дорогу творчости у всіх галузях української музичної продукції стало головним завданням сучасности.

Вже сучасник учнів Лисенка, ті що не у нього училися, зробили рішучий крок в тому напрямі. Це були Яків Степовий /1883–1921/ і Павло Сениця /род. 1879/. Степовий родом з Харкова /справжне прізвище Якименко/, вихованець придворної капелі, до якої попав змалку, а потім петербурзької консерваторії, яку скінчив в класу теорії композиції Римського-Корсакова. В своїй творчості Степовий теж головним чином тримався вокальної музики малих форм з пануванням мінору. Такі його "Барвінки" — серія співів сольових, дуетів і тріо в звичайному для української музики мелодійному стилю, ліричного змісту. Слідуючий крок в творчости Степового це збірник "Пісні настрою" на слова Олеся. Це власне продовження Барвінків, але тут уже замість епіко-ліричної простоти приходить модуляція мелодійної лінії і досить вибагливі моменти гармонії. Далі Степовий написав досить багато романсів і взагалі солоспівів на слова різних поетів. Але не задовольняючися самою вокальною музикою, в якій він всеж пізніше виявився, Степовий дав уже серію фортепіянових творів камерного характеру, саме невеличкі п'єси, як Prelude, Impromptu, Valse, тощо. Правда, в цих річах чуються впливи то Чайковського, то Гріга, то різних модерністів, але важно, що Степовий не зостається чистим вокалістом, хоч з натури мав до того нахил.

Ще різнучіше між Степовий став на шлях інструменталіста Павло Сениця учень московської консерваторії, де теорію композиції проходив під керуванням Яворського. Сениця теж заплатив данину вокальній музиці, написавши більше як пів сотні романсів та дуетів, тріо, квартетів на слова різних поетів. Але, коли у Степового ще головні твори вокальні, то у Сениці вже більші й характерніші твори інструментальні і то іноді у великих формах. Така його українська симфонія для оркестри, оркестрова увертюра, струнний квартет, п'єси для фортепіяно, для віолончелі, для скрипки тощо. Коли Степовий в своїх фортепіянових творах зраджує ще невний еклектизм, Сениця в своїх інструментальних творах виявляє власну індивідуальність в малюнку мелодії і тематиці твору, мистецьку уміліть в комбінації своїх тем. Сеницю М. Грінченко уважає за найбільш серіозного з усіх композиторів після-лисенківського періоду"1/

Те значіння, що в російській Україні для сучасности мають Степовий і особливо Сениця, — поворотних точок в українській музикальній творчости, в австрійській Україні має їх сучасник Станіслав Людкевич /род. 1879/, що музичну освіту закінчував у Відні та у Ляйпціґу під проводом Ґреденера та Землінського. Людкевич теж платив спочатку данину вокальній музиці, але скоро перейшов до вокально-інструментальних творів, в яких полягає його головна сила. Він виступає як майстер великих форм, між якими визначається його симфонічна поема в чотирьох ча-

---

1/ М. Грінченко: Там же, стор. 254–259.

стинах - "Кавказ" для хору та оркестри і чимало інших вокально-інструментальних творів. Людкевич власне перший поклав край тому дилетантизмові, що панував в музиці австрійської України, і, як талановитий художник уміє перевести оригінальні теми тонко по-художньому, переплітаючи "гармонійні фарби" з "контрапунктичними візерунками мелодії". Але Людкевич виступає і як чистий інструменталіст, головним чином з так званою "програмовою" музикою в таких творах як варіяції на фортепіяні з оркестрою, фортепіянове тріо тощо. Людкевич має нескінчену оперу "Бар-Кохба".

Молодша генерація композиторів колишньої австрійської України слідом за Людкевичем свідомо направляють свою творчість в бік інструментальної музики. Особливо між сучасними композиторами Західньої України визначаються композитори, що кінчили свою музикальну освіту в Празі в чеській консерваторії у проф. Вітєзслава Новака. До цієї групи належить Василь Барвінський із своїми інструментальними творами головно камерного характеру, як фортепіянові прелюдії, концерт, "Мініятюри" тощо, два фортепіянові тріо, фортепіяновий секстет, струнний квартет, симфонічні твори як рапсодія, увертюра тощо. Дає Барвінський також і вокальні речі з дуже оригінальною обробкою народніх пісень.

Також до Празької школи належить Нестор Ніжанківський /1893-1940/ син Остапа Ніжанківського, автор фортепіянових творів: Прелюд і фуга, варіяції, мала сюїта, Пасталія тощо, фортепіянове тріо, польонез на симфонічну оркестру. Музичними модерністами являються: Зиновій Лисько та Микола Колесса /син Філярета Колесси/, нарешті, наймолодші Роман Сімович та Стефанія Туркевич-Лісовська. Це вже учні празької школи, головним чином Новака і всі вони являються майстрами інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики. Більш-менш в тому напрямі працює і Антон Рудницький, учень берлінської школи. Це головні творчі сили в Західній Україні в часі її недовгої приналежности до бувшої Польської Речі Посполитої.

На радянській Україні так само головні зусилля українських музично творчих сил були направлені на те, щоб вивести українську музичну творчість із провінціялізму доби Лисенка і його учнів, і позбавити її тієї вокалістичної однобічности. Причім на радянській Україні ця справа переводиться з більшим розмахом: там по більших містах заложено оперові українські театри, створено українську філярмонію. Молоді композитори звернулись до інструментальної творчости, і до творення музичних композицій великого стилю. Л. Ревуцький найбільш видатний композитор української суті і модерних форм в своїх фортепіянових прелюдіях, фортепіяновім концерті, симфонічно вокальних творах і особливо симфоніях, із яких найбільшу славу має друга симфонія. В. Косенко, як і Ревуцький, досконало опановуючи фортепіянову фактуру, виявляє більше ліричну натуру в своїх творах фортепіянових, скрипкових та симфонічних. Б. Лятошинський найрадикальніше модерний; учень Гліера, автор модерної опери "Золотий обруч" та фортепіянових і скрипкових творів, квартетів, тріо, симфоній. Він може більше інших визначився як майстер інструментації, цього, як знаємо, найслабшого місця наших композиторів не від Лисенка починаючи.

М. Вериківський - автор балетів з музикою на симфонічні оркестри, вокально-інструментальних творів та інструментальних мініятюр. П. Козицький - автор балету "Порив", оркестрової сю-

їти "Козак Голота", камерних творів та інструментальних і вокальних мініятюр. З цими композиторами виступають молодші композиторські сили все в тому ж напрямі виведення української музики на широкий світовий плях всебічної творчости.

Чи пощастить цим сучасникам завести українську музику з її однобічности із музики обмежено вокальної? Мусимо признатися, що свого Шопена, того генія, що розріщив би цей рух фактом своєї творчости, між сучасними музиками ми ще не знаємо, але ґрунт для нього підготовляється енергійно, а самий рух ще надто молодий.

Література .

Одинокий досі загальний огляд історії української музики це М. Грінченко: Історії Української Музики. Київ 1922. На підставі цієї книжки подано конспективний огляд " Історії Української Культури" видання Тиктора, Львів 1937:В. Барвінський: Огляд історії української музики. Стор. 691–718.

В Українській енциклопедії " Книга Знання" том 3 випуски 24–25, Стор, 482–509 подано дуже стислі, але речові огляди, що всесторонньо трактують предмет, зложені авторами: В. Барвінський, Ф. Колесса, О. Людкевич, Н. Ніжанківський, Ф. Стешко . Там же подано докладніше і літературу предмету.

Найповажніші спеціяльні досліди окремих питань з історії та теорії української музики належать старшим науковим силам, як К. Квітка та Ф. Колесса,так і молодшим, як З. Лисько, Л. Ревуцький та інші.

На протязі останніх 20 років виходило чимало солідних періодичних українських видань, присвячених історії та теорії української музики. Особливо поважні фахові розвідки, присвячені українській музиці історичного і теоретичного змісту,було уміщено в часописі "Музика", що виходив у Києві із 1923 року починаючи і який видавало Музичне Товариство ім.Леонтовича,та в часописі"Українська Музика", що виходив у Львові в рокахІ937 – 1939 і який видавав " Союз Українських професійних Музик" при допомозі Т-ва імені Шевченка.

Із окремих композиторів найбільше розвідок присвячено Миколі Лисенку; ці розвідки почасти містилися в спеціяльно музичних і загальних періодичних виданнях з нагоди ювілеїв Лисенка, з нагоди його смерти та ювилейних роковин, сполучених з ювилейними датами його народження і смерти. Найбільше фактичного матеріялу до біографії Лисенка подано в розвідці М. Старицького "К біографіи Н. В. Лысенка" – Кіевская Старина, 1903, XII; найдокладніший огляд музичної діяльности і творчости Лисенка знаходиться в розвідці О. Русова: "Ньсколько слов о значеніи трудов и творчества Н.В. Лысенка для малорусского народа" в тій же Київській Старині.

Відомостей про українську оперу треба шукати або в загальних працях, присвячених історії українського театру, або в загальних працях, присвячених історії опери в Росії. Із цих останніх найбільше про українську оперу можна знайти у великій праці В. Чешихина: Исторія русской оперь (с 1674 по 1903 г.) С.П.Б. 1905.

Лекція двадцяти девята.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР.

Проф. Дмитро Антонович.

Мистецтво театру є мистецтво компліковане. Воно не існує само в собі, але складається із інших галузів мистецтва тонічного і пластичного майже всіх без винятку, що існують самі по собі, як музика, малярство тощо., та це вимагає мистецької творчости в нових галузях мистецтва, що існують тільки як складові частини для мистецтва театрального: мистецтво тонації в говоренню, мистецтво пластичного руху і пози і т.д. аж до мистецтва штучного освітлення. До речі, це останнє мистецтво, що в старому театрі минулих століть називалося мистецтвом (власне майстерством) ламповщика, було дуже цінним. З XIX століття цим майстерством почали по театрах погорджувати; в XX столітті ламповщика заступив електротехнік, формально освітлення театру удосконалилось; але як рідко електротехнік буває справжнім артистом освітлення, так рідко ми бачимо із сцени справді поетичний цілосно-артистичний образ. А зате як часто прекрасні декорації, артистичні пози і групи, навіть красота сценічних виконавців безнадійно нищиться лихим освітленням. Іноді нищаться до такої міри, що найталановитіші зусилля інших майстрів сцени не можуть переробити лихого вражіння від зле освітленої цілости. Ми умисне спинилися на мистецтві ламповщика, щоб представити значення для театру кожної галузі мистецтва. Справжнє мистецтво театра вимагає скоорденованих зусиль всіх мистецьких сил, що складаються на театральну творчість і випад із мистецького рівня якогось одного мистецького чинника вже нищить мистецьке осягнення цілости театрального твору. Недотягнення одного із чинників театральної творчости, буде це актор чи декоратор, чи диріґент, чи просто музикант в оркестрі, чи машиновий технік, чи ламповщик, все одно кого з них, але нищить твір театрального мистецтва,— назвімо його виставою,— нищить театральну виставу в цілому. І таке нещасливе зіпсування цілости театрального твору одним із комплексу зібраних артистичних сил є вже непоправне, бо твір театрального мистецтва — не живе в віках, як твір пластичного мистецтва, а живе тільки в моменті творення. Поки театральна вистава йде, твір театрального мистецтва живе, вистава скінчилася, і вже від неї зосталися тільки спогади, вражіння, а те матеріяльне, що від вистави зостається у вигляді живого і мертвого інвентаря, потомлених та виснежених акторів, запорошених декорацій, покреслених та помазаних текстів суфлерського зшитку, погашених ламп, все це найменше надається до відродження вражінь театральної вистави. Твір театрального мистецтва існує тільки в моменті його творення і тільки в цім моменті сприймається суспільством. Щоб, з одного боку, пізнати твір театрального мистецтва треба безпосередне бути присутнім при його творенню, а з другого боку, щоб вистава була твором театрального мистецтва, конче потрібно, щоб вона сприймалася глядачами та слухачами. Бо твір театрального мистецтва, проведений без глядачів, власне не існує, він в ліпшому разі є спробою, підготовкою до твору, який в моменті творення живе в творчості одних і сприйманню других. Твір театрального мистецтва не може, як образ або твір архітектурний, існувати ніким не сприйманий і залишатися твором мистецтва для

прийдешніх тисячоліть. Вистава театральна, коли її ніхто не бачив, взагоне не була, а залишилася якимсь лабораторним експерементом для випробовання сил творців вистави, себто вистави тільки пробою, значить, підготовкою до справжньої вистави.

Звідси в театральному мистецтві виростає значення споживача мистецького твору, театрального глядача. Він є активним учасником мистецької творчости, бо без нього немає самого твору. Але значення його ще виростає тим, що він мусить сприймати твір театрального мистецтва. Коли образ намальований зостається не сприйнятий, то є надія, що прийдуть роки і його оцінять. І це іноді буває, що творчість майстра малярства зостається несприйнятою, і майстер не узнаний сходить до могили, а приходять роки і ті твори починають узнаватися і сприйматися. Це не можливо для творів театрального мистецтва, яке існує тільки поки твориться і разом з тим сприймається; а зостався не сприйнятий, це значить він пропав і то пропав на все.

Можна зауважити, що твір якогось, наприклад, драматурга або оперового композитора може постатися не сприйнятим спочатку, а після якогось числа років може бути сприйнятим. Але твір драматурга чи оперового композитора є тільки одною із складових частин комплексу театральної творчости. Драмачний чи оперовий твір може входити як один із складових факторів до різних колективів театральної творчости в різних місцях і в різних часах. Вистава драматичного твору Шекспіра за його доби в Англії і вистава того ж твору в XX столітю в Німеччині зовсім не є тим самим театральним твором, та спільного між цими творами тільки те, що в цих виставах є від Шекспіра, і то не в однаковій мірі, бо звуки шекспірських творів в німецькому перекладі зовсім інакші від англійського оригіналу, та ціла різниця не тільки в звуках.

Історія літератури, яу науки, включає до свого огляду і так звану драматичну літературу. Історія літератури вимає з комплексу театрального мистецтва творчість автора і студіює її незалежно від театрального мистецтва, і тому творчість драматурга для тої науки є чимсь, що живе само по собі, незалежно від театрального мистецтва. Так само історія музики студіює творчість оперового композитора як щось, що живе само по собі. Із цього виходить, що історія літератури окремо підкреслює значення в театральному мистецтві автора драматурга, а історія музики - значення автора композитора. А вже з цього роблять другий невиправданий крок, поділяючи твір театрального мистецтва на три складові частини: твір автора, твір виконавців і сприймання глядачів. Це невірно і методологічно невиправдано. Розуміється, кожна наука може студіювати те, що уважає належним до своєї дисципліни. Історія літератури може студіювати драматичну літератури і виносити свої осуди, до речі, зовсім не обов'язкові для театрального мистецтва; так само історія музики. Але історія літератури повинна обмежувати свої осуди тільки до літературних якостей драматичного твору, а історія музики - до музичних якостей твору, але ні та ні друга не мають підстав для осудів театрального мистецтва, бо це вже виходить за межі компетенції тих наук, а тим більше за межами компетенції і історії літератури, і історії музики стоїть справа класифікації складових частин театрального комплікованого мистецтва. Тому немає нічого дивного, що, роблячи невиправданий крок до класифікації складових частин театрального мистецтва, зразу впадають в помилку, виділяючи автора в самостійну творчу одиницю, порівнюючи з усіма іншими виконавцями театральної вистави.

З погляду театрального мистецтва значення автора в творенню вистави не є чимось вирятковим, щоб його виділяти із загального комплексу всіх виконавців вистави. В залежності від характеру вистави може вирости значення того чи іншого чинника театрального мистецтва: так в оперовій виставі значення автора текотів (лібретто) вже дуже отушовується перед творчістю композитора; автора музики. В тій же виставі велике значення набирають праця членів оркестри і диригента (яким в драматичній виставі зовсім немає), а це більше творчість співаків, власників голосових органів. Майже до нуля зводиться значення автора балетної вистави і зовсім автор не бере участи у виставах піротехнічних, любимих скрізь в кінці XVIII століття і досі популярних в Італії та Ніпоні. В цих останніх виставах якраз на перший план виступає творчість того самого ландовщика - майстра світових ефектів - піротехніка. Отже, в творчому процесі театрального мистецтва потрібна творчість комплексу виконавців (в тому числі і автора) і суспільства, що це творчість сприймає. З огляду на активну роль цієї останньої, мусимо признати, що театральне мистецтво, це галузь мистецтва найбільше звязана з суспільством, так би мовити мистецтво найбільше суспільне. Із цього виходить ще одна характерна риса. З огляду на суспільний характер театрального мистецтва і його безпосередньої потреби бути постійно сприйманим суспільством виникає стремління засобами театрального мистецтва впливати на суспільство, обертати театральне мистецтво в агітаційний спосіб.

Стремління використовувати театр, як агітаційний засіб, як знаряддя для впливу на суспільство, властиве всім країнам, але особливо яскраво це виявилося на Україні, де, можна сказати, театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, бути знаряддям суспільної боротьби! Відколи ми знаємо свій театр, то це було мистецтво принесене отцями езуїтами для окатоличення та ополячення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтвоцоб проти езуїтів боротися їхньою ж зброєю, обстоюючи православ'я і українську народність. З переходом України з під польської зверхности до зверхности московської знову театр став служити засобом оборони української народности від обмосковлення і в кінці сберігся мало не з одиноке легальне огнище, в якому лунала українське слово та бодай етнографічні підстави української народности. На протязі майже століття до революції український театр в російській Україні був єдиним місцем, де приблизно могли звучати українське слово. Тому українці скрізь так міцно трималися українського театру, можна сказати з певним правом, що українське театральне мистецтво було самою улюбленою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу. А ці часи на Україні, як відомо, майже не переводилися.

Про початки українського театру ми відомостей не маємо. Коли, де, в якій формі почалися українські вистави - ми не знаємо. Деякі історики уважають потрібним, говорячи про початки нашого театру, згадувати про ti-sui generis вистави, які були на Україні за доби візантійсько-романської при князівських дворах та по народніх святах. Що якісь вистави певно були, це можна припустити, але що то були за вистави, як вони виглядали, який мали зміст, ми зовсім нічого не знаємо, а головне немає жадних підстав твердити, що з тих вистав розвинулися пізніші вистави українського театру. З другого боку, з народніх зви-

чаях було і подекуди досі є чимало лицедійств, в яких заложено елементи первісної драми: такі гри є лицедійством заложені в деяких обрядових піснях, особливо у веснянках, нарешті ввесь весільний обряд, це є ціла, так би мовити, весільна драма із співами з зазначеннями і розпреділеними ролями. Але ці зародки в народі драматичних вистав не розвинулися в театральну дію, і український театр з ними ніяк не звязаний. Нарешті, третє джерело театру - літургічна драма, із якої в Західній Европі розвинувся середневічний театр з його містеріями (різдвяними та великодними) і пасіями (олицетворіннями страстей Христових), а пізніше міраклями (драматизованими діями з житій святих) та мораліте (навчаючими діялогами ріжних олицетворінь цнотливости та блудів), на Україні не послужило для питомого розвою українського театру, Більше того, ми зовсім нічого не знаємо ні про які театрального характеру вистави в добу ґотики XIУ-XУ століть і навіть в XУI столітті перші конкретні відомості про театральні вистави до нас приходять з доби самого кінця ренесансу, або з добою початку барокко, з другого десятиліття XУII століття. Так що, якби не особливий характер двох особливо талановитих пієс найранішого репертуару українського театру, то нам взагалі можна було б починати стежити розвій українського театру з доби барокко. Але специфічний характер кількох пієс примушує нас розгляд розвою українського театру починати з доби ренесансу, як це ми робили, оглядаючи мистецтво української ґравюри та мистецтво української друкованої книги. Але там ми так починали, бо в добу ренесансу ті мистецькі процеси тільки починалися, а щодо театру, то ми мусимо так робити, бо про старий театр на Україні нічого не знаємо.

Перші ж і найстарші памятки театрального мистецтва на Україні не зражують ніяких слідів органічного розвою театрального мистецтва із українських первісних зародків (літургічної драми чи народних обрядів), тільки мають всі ознаки театральної творчости занесеної до нас із заходу у то вже в формі езуїтського театру, який змішав до купи всі галузі середневічного театру (містерії, міраклі, мораліте) ще й сполучив їх з елементами ренесансового клясичного репертуару. Із всіх цих елементів езуїти для своїх шкіл виробили театральні дії ріжних ґатунків, від найпростійших деклямацій до складніших діялогів і від простіших панегіричних вистав до складних урочистих великих драм на пять а то й більше дій з прологами, епілогами, хорами, балетами та інтерлюдіями чи інтермедіями (вставленими легкими пієсками, що виконувалися для розваги глядачів між діями великої поважної драми).

Всі ці роди театральних вистав від найпростіших до найскладніших було занесено на Україну, досить швидко і без дуже сильних протестів їх було на Україні прийнято і засвоєно практикою українських братських та інших шкіл, Надто велике агітаційне значення мали театральні вистави, щоб українське суспільство могло собі позволити піти за голосом Івана Вишенського та його однодумців і одмовитися від засвоєння собі по школах західнього театрального мистецтва.

І засвоїли собі українські школи західньо-европейське театральне мистецтво у всіх вищезгаданих формах - від найпростіших деклямацій до найскладніших драм чи трагикомедій - і всі вони майже два століття трималися в українських школах, одна форма побіч другої, до того одна не витісняла другу, тільки всі знаходили собі відповідний терен. Не можна сказати, щоб

театральне мистецтво на Україні не еволюціонувало, але еволюція йшла в напрямі переходу від простішої форми до складнішої. Тому не можна гадати, що простіша форма свідчить про більшу старовинність драматичного твору, бо може бути і навпаки; всі форми, як деклямація, діялоги, драми жили і в українських обставинах, розвивалися одна побіч другої.

Театр, сприйнятий на Україні школами, жив і розвивався серед українських обставин як театр шкільний на протязі періодів кінця ренесансу, барокко і рококо (XVII-XVIII), себто на протязі доби козацької України. Отже, і в театральному мистецтві, як ми це вже бачили у всіх інших галузях мистецтва, періоди стилів доби козацької України обєднані одним процесом, що за часів одного стилю прививається, за часів другого розвивається, а за часів третього завершується і кінчається. З добою класичности приходить дуже радикальний зворот в галузі театрального мистецтва, бо театр перестає бути шкільним, а стає або кріпацьким, більш менш бродячим; як ми бачили в розвою інших галузів мистецтва, особливо орнаменту та музики, і в добу еклектизму в другій половині XIX століття театр, як і музика, здає багато позицій, замикається в побутові форми, але зате відокремлюється від загально-російського театру. Заплативши за це опровінціяльненням, український театр здобуває самостійне відокремлення життя і в сучасності змагається переробити свій провінціялізм та перейти до всесторонніх форм і повного змісту повнотворчого театрального мистецтва.

Звичайно історики українського театру розглядають театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр козацької України, що був тоді шкільним театром, як один період шкільного театру. Але придивившись детальніше, не тяжко в українському шкільному театрі завважити і розділити ці три періоди, які між іншим характеризують і ту еволюцію, що її шкільний театр пережив на Україні на протязі двох століть свого існування, а саме на протязі XVII та XVIII століть.

I. РЕНЕСАНС.

Найстарші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу, це дві інтермедії Гаватовича (або принайміні виставлені і видруковані при його польській драмі) з 1619 року, або ще раніше деклямація на Різдво Христове, виконана на честь Львівського епископа Зремія Тисаровського, мабуть, не пізніше Різдва 1615 року, бо в 1616 цю деклямацію вже було видруковано. Автором її був відомий український гуманіст "Недостойний іероманах Памво Беринда Типограф".

Отже, обидва ці найстарші твори походять з так пізнього часу, що могліб бути однесені і до доби барокко, але вони в такій мірі дихають духом ренесансу, що до барокко їх зачислити було б нетяжко. Різдвяний вірш Беринди пораженний на деклямацію восьми "строків", очевидно його учнів, що мали б представляти пастухів, які перші поклонилися новонародженому Христові оповідали про цілу подію святої ночі; увесь цей вірш написано так легко і з такою ренесансовою життерадістю, що для доби барокко він був би анархонізмом:

---

x. Лекція сьома. Стор. 86

"Вшеляких теди фрасувків позанехаймо
І з смутком яким колвек юж ся пожегнаймо
Жаль нехай з мешкання сердечного уступить
А на тих міст радість і веселье наступит".

В такому тоні витриманий цілий твір і являється талановитим ренесансовим гуманістичним твором. Це рішуче дає підставу говорити про ранній ренесансовий репертуар українського театру те переконання, що названі твори з другого десятиліття XVII століття напевне не були першими творами українського театру, але старші твори просто до нас не дійшли. Документально відомо, що уніятського епископа Веляміна Рутського вітали в луцькій колегії українським діялогом, зрештою Іван Вишенський ще в XVI столітті осуджував прихильність до комедії та до машкар і протестував проти машкарського і комедійного набожества. Такі речі як декламація плачів над плащаницею в церкві викликало з боку Вишенського глибоке обурення. Отже, значить, не тільки в XVII столітті в церквах виконувалося ті плачі, як наприклад Христос Пасхон Скудьського та "Розмишленіе" Волковича 1631 року.

Зрештою найталановитішій драматичний твір не тільки початків українського театру, а цілого театрального репертуару двох століть, "Слово о збуренню пекла"... має в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремініспонцій готики. Ми не знаємо, коли цей твір повстав, але готичні елементи в ньому так знати, що якби не теоритична можливість припустити існування пережитків готики на україні те в початках XVII століття, то ми мусіли б саме повстання цього твору однести до століття XVI, до доби переходу від готики до ренесансу 1/.

Цілий твір написано легким, гнучким віршом; рух дії йде незвичайно жваво, і сліду ніде не помітно барокковой поважности та підносенности, а а мотивів не віджитої готики дуже багато: сама дія відбувається у пеклі, але пекло представлене як подвірря готицького замку, що збирається одбивати наступ ворогів. Головний властитель замку Ад, добродушний старий пан, що більше за все дорожить своїм спокоєм і зовсім не хоче з Христом ні зачіпатись, ні заводитись. Але його головний комендант, староста замковой залоги, Люцифер дуже метушливий і завзятий хоче з Христом не тільки боротися, але і душу його захопити до пекла. Він посилає посланців стежити, що діється з Христом на землі, і перші вістки приходять зовсім заспокоюючі: перший посол приносить вістку, що Христа схопили і "водять його жиди от ради до ради, ніхто йому не дасть і раз правди"... Слідуючий посол приносить вістку: "ото юж, пане Аде нап, жиди Христа на кресті прибили і желізними гвоздями руці і нозі пробили"... Третій посол приносить вістку, що Христос умірає: "жиди все тіло його бичами ізбили і копієм бок його пробили"... Так настрій наростає і Люцифер торжествує свою швидку перемогу. Але старий Ад все має сумніви і далі радить з Христом не зачіпатися: "Моя рада такая і голова старая: души Христовой не беріте, ані ей стережіте, щоб для єдного не утратити много"... Але тут починається перелом настрою, нові посланці прибігають з вістями одна неспокійніша від другой і нарешті грізна вістка, що Христос іде на пекло. Знову майстерно настрій наростає, але Люцифер

— — — — — — — — —

1/ Резанов висловлює певність, що "Слово" повстало раніше єзуїтських впливів на Україні, бо під впливом єзуїтів цей твір виглядав би зовсім інакше.

не тратить відваги і готує свій замок до оборони: "буду його чекати аж на плац, Аде, с тобою, а гди ж він чоловік, то ся я його не бою. Ибуду с ним менжне воєвати, хоч бим мів і поле програти. До брані всі моїжолніре беріть ся, а гди який страх прийшов, то ви не смутіться; ставте ся противко його менжне, а я за вами з другив войском потенжне. А ви ворота желізние рихло зачаняйте, і зводи звівши ланцухами заволікайте, і колодками моцними і твердими замикайте"..... Тривожний настрій, все степенуючися, наростає далі і кінчається перша дія приходом Христа, зруйнованням "врат адових" і виходом всіх праведників з пекла. В другій коротенькій дії Ад сидить серед зруйнованого пекла, утративши всі праведні душі, і тільки один Соломон по пеклу співає і хвалиться, що Христос за ним це раз до пекла прийде. Люципер з слугами Соломона випроваджують з пекла; "Соломон скачучи почав співати, Люципер із Адом плакати і ридати"[1]. Торжествено хвалебним співом Соломона вистава закінчується.

В цій цілій по суті містерії, з одного боку, повно архаїзмів таких, як вихід Христа в натуральному людському образі /в добу барокко цього не бувало, і Христос завжди персоніфікувався то як "Натура людськая", то як "Мудрость предвічная", то як "Милость Божая" тощо/, як представлення воскресення Христового у вигляді "сошествія в ад", а з другого боку стільки ренесансової життерадостности, живости, життя і руху, що, розуміється, цей твір мусів повстати в добі розцвіту ренесансу на Україні, коли готицьке оточення ще не віджило свого віку. З другого боку, твір зложено з таким глибоким розумінням вимог сцени і сценічности, що, розуміється, він не міг бути початком драматичної творчости, але мусів бути твором театру, що вже мав за собою вироблені традиції.

Зовсім інакше виглядає друга, дещо слабіша під оглядом театральности, але сильніша в психологічному визерункові дуже талановита драма, в головному теж пересякнута духом ренесансу, але як видно пізнього завмираючого ренесансу, бо наприкінці платить данину вже вимогам барокко. Цей драматичний твір називається: "Dialogus de passione Christi", відомий нам із списку [illegible] року, але скомпонований напевне значно раніше, хоч поперечно в часі, коли творчість ренесансу остаточно доживала своїх часів, а барокко входило в силу. Сам автор цього діялогу рисується нам як дуже освічений гуманіст — рицар, тонкий психолог і особливо знаток та елеганський майстер зображення жіночої чутливої і жертвенної душі. Він мабуть був д[illegible]скалом, хоч звик до аристократичного товариства. Діялог він мабуть виставляв у Жовкві і то мабуть не в манастирі, як думав Франко, а швидче в маґнацькій палаті Якова Собіського /батька короля/ в колі шляхетного товариства, що на Великдень зібралося в гостинній господі. Рід Собіських зпольщився, але українські симпатії і чуття спорідненности з українським народом у всіх Собіських постійно було досить живим. Оскільки діялог виставлявся перед товариством вже зпольщеним, то автор мусів в пролозі по польські наперед оповісти точно зміст діялогу; польською мовою і віршованням в польській мові автор, як видно із прологу, володів досконало, але як український патріот, самий діялог зложив в мові ук-

1/ Текст "Слова" був опублікований друком кілька разів. Тут цитується за публікацією в. Резанова: Драма українська. I. Старовинний театр український. Випуск 1. Київ 1926. Стор. 143—163.

раїнський: "Taką my tragedię wysławim po Panie, A to sie wszystko ruskim dialektem stanie". Правда, в українській мові діялогу зустрічається досить полонізмів, але не так уже багато, і ті самі полонізми сприяють вишуканності та вибагливості виїмково елеґанської мови, мови не простонародньої, а тої, якою балакали освічені шляхетські кола, що ще не винародовилися, але стояли на шляху до того. Коли мова і вірш "Олова" були живі й прості, мова і вірш діялога живі, але вибагливі; в них ще не має барочної вознесености і тяжкости, але чується аристократичність вибраної освіченої української верстви.

Самий діялог складається з пяти дій, але особливий інтерес представляють перші три, що одбуваються в Гефсиманському саду уночі підчас "моленія о чаші". В першій дії янгол з тяжким сумом та неохотою виконує припис Бога і несе чашу страждань Христові, а зустрічається з Божою Матірю, що хоче за сина випити ту чашу, але янгол мусить їй відмовити; в другій дії янгол доручає Христові чашу, хоч Христос вагається, бажаючи щоб його ся чаша обминула; в третій дії Божа Мати просить Христа відступити їй ту чашу, але Христос відмовляє і йде на смерть. Психологічні моменти і так би мовити рухи людської душі дієвих осіб, що мусять коритися суворому божому приписові, віддані автором незвичайно тонко детально опрацьовані. Велика гуманістична освіта атора спричинилась до того, що він, дуже тонко представляючи в основі протест всіх трьох дієвих осіб проти божої суворости, дуже зручно уникає, щоб не впасти в кощунство і не впасти дієвих осіб із покори святій божій волі. Часами чується вже небезпека, що протест готовий зірватися, але автор гуманіст незвичайно зручно утримується в межах благочестія. Кульмінаційною точкою і найбільшим піднесенням в діялозі є "лямент" Діви Марії, відданий з незвичайно тонким розумінням душі матері і жінки: трагедія матері, що провожає укоханого сина на муки і страту, і логіка жінки, з якою вона пробує проти того боротися. Вона і до архангела Гавриїла звертається з докором: "Гавриїле Анголе, где ся забавляєш, чом мя тераз нендзної не поздоровляєш? Чом ся тераз до мене, Ангеле, не спішиш, чом не мовиш: радуйся! чому мя не тішиш ?.... Перед тим мя в Назареті з розкгою виталесь і "радуйся Маріє !" щораз повтарялесь. А тераз, ах, нестийтеж, як би теж не було, так ся рихло все тоє впреки отмінило.... Гавриїле, принаймній в тим мні прислужися, з Ангелами другими отцу помолися. Падь у ног його, аби хтів милостив бити и от моєго сина хтів смерть отдалити".... З тою ж зручною жіночою логікою лементує Діва Марія і до самого Господа Бога: "Даруй мя тим, нехай я за сина моєго полкну смерть і всі муки з келиха твоєго. Вшак през жону гріх стался на початку в раю, нехай же теж я жона за гріх умираю ! Отче святий, ти отець, а я его мати, чому ж ся в нем так як я не рачиш кохати ? Ям го млеком кормила, с перси істочивши, а ти поїш, желізом келих наповнивши... Ах, отче, отче святий, а чи препомнялесь, кгди з сином ми в Егіпет біжати казалесь ? А тераз сам так сродзе його преслідуєш, смертоносним келихом, як лотра, честуєш"[1]... Дії четверта і пята діялога власне з трагедією вже не звязані, а являються данною смакам і вимогам доби барокко і наповнені реторичними декламаціями в четвертій дії "Серця Богоматері" з "Скрупенством" /або "Тиранством"/. Можливо, що останній персонаж можна з певною дозою іронії взяти як персонаж комічний, тоді би це ще

1/ Цитується за вищезгаданим виданням Розанова. Стор. 185-200.

трохи четверту дію скинено, але дія цята зовсім бе[illegible] з реторичними деклямаціями Віри, Надії, Любови і Церкви. Щоб сприйняти цю риторику, треба рішуче переробити смак з життєвости ренесансу на піднесеність барокко, яке, розуміється, має свої, але зовсім інакші, хоч часто дуже високі, поетичні якості.

Першою відомою українською театральною виставою всетаки уважається виставу 29 серпня 1619 року на ярмарку в Камянці Струмиловій /недалеко від Львова/, коли дидаскал Ґаватович виставив із своїми учнями дві українські інтермедії між діями своєї польської трагедії на смерть Івана Хрестителя. Чи був Ґаватович автором і самих інтермедій - не знати; надто вони відзначаються живим талантом творчости від худої і риторичної трагедії. Ці інтермедії на теми народніх анекдотів /одна про найкращий сон, друга про продаж кота в мішку/, настільки майстерно по театральному скомпоновані, що неможливо припустити, щоб вони були першими спробами української театральної творчости. З другого боку, вони переситні життєвістю ренесансових творів. Цікаво, що доба барокко, з нахилом до піднесеної риторики і високого штилю, не любила простонародніх інтермедій і їм самостійного місця майже не уділяла, тому від доби барокко інтермедій майже не лишилось, і ті, які випадково дійшли до нас, ніяк не можуть уважатися за взірці; знову інтермедії появилися на українському театрі тільки в добу рококо, коли вже впав інтерес до тяжкої риторики в врочних трагикомедій, які і скінчили свій вік, а інтермедії їх пережили і в різних формах дожили аж до XIX століття.

В добу ренесансу також були вжівані діялоги на поміч-ні теми, як деклямації Саковича на похорон Сагайдачного 1622 р. Але частіне це були власне політичні памфлети у формі діялогів, або політично агітаційні випади, як діялог Кіцького про оборону України 1615 р., написаний, правда, в польській мові; найкращу українську взірці таких творів прийшли у XVIII столітті, в добі рококо. Натомість доба барокко, особливо другої половини XVII і першої третини XVIII ст. культивувала, розвинула і регулювала драматичну творчість великих форм, а власне українську трагедію.

II. БАРОККО.

В добу барокко головним огнищем українського театру була Київська Академія, що в XVII столітті була ще колегіумом. Головні твори українського театру появилися власне в ній, а коли деякі твори повстали за межами її, або і зовсім за межами України, як драми Дмитра Туптала, митр. Ростовського, якого присилувано було переїхати на північ, або драматичні твори Симеона Полоцького, що оселився в Москві, чи інших церковних достойників, то вони однаково вийшли з Київської Академії, з якою були звязані своєю освітою автори тих творів; ті автори по скінченню Київської Академії займали святительські катедри в Московщині і на Сибіру та занесли туди українське театральне мистецтво, із якого там вирісо театр московський. Дмитро Ростовський занісо театральне мистецтво з Києва до Ярослава над Волгою, і з його почину розвинувся там театр, з якого вийшли: основоположник російського театру Волков, перший великий російський трагічний актор Дмитревской і перший видатний артист-комік російської сцени - Шумський, що, до речі, родом був українець, можливо запрошений вмалку до Ярослава тим же Дмитром Туптало.

Вже старші діялоги виконувані в тридцятих роках у Львові, як діялоги при плащаниці Скульського 1630 року та Волковича 1631 року, або "Вірші на воскресеніє Христово", відріжняються від декламацій Памва Беринди своїм барокковим складом, а "Вірші на воскресеніє Христого" вже мають побіч трагедійного і комедійні моменти /оскільки вони не пізніше вставлені/, цебто, зраджують улюблений в добі барокко театральний засіб поєднувати в творі моменти трагічні з комічними, із чого в добі барокко і усталилася так звана Трагедокомедія, найбільш характерний вицвіт бароккового театру.

Вже було сказано, що театр барокко не любив і уникав інтермедій, як окремих творів, а навпаки, любив комічні епізоди заводити до поважних трагедій. Риторична бароккова драма дуже любила так звані персоніфікації, цебто виведення на сцену оліцетворених /уособлених/ абстрактних понять. Так в добу барокко вже вважалося не благочестивим виводити на сцену безпосереднє Ісуса Христа, а заступали його абстрактними поняттями, як Мудрость предвічная, або Натура людськая, або Милость божая, або Благоутробіє божеє тощо, а це поняття, що означало Христа в свою чергу персоніфікувалося до конкретної ролі/що її виконував один з учасників вистави. Так само, крім означень Христа, персоніфікувалося Віру, Надію, Любов та інші цнотливі поняття; персоніфікувалося такі поняття, як Фортуна, Блаженство, Virtus тощо, а з другого боку так само персоніфікувалося і блуди, як Тиранство, Невіріє; до блудів же належала здебільшого і смерть, з якою все змагалися і боролися. Ці персоніфікації виводилися як активні особи і входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами. З огляду на високий штиль і дещо риторичнупіднесенність бароккових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважати увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самостійні інтермедії надто не відповідали високому штилю барокка. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Тупала. Відома його комічна сцена придуркуватих пастухів в дії Різдво Христово; теоритично узаконив і аргументував це правило Теофан Прокопович, автор трагедокомедії "Владимир", присвяченої Мазепі і автор підручника піїтики, яку викладав у Київській Академії, і в якій опрацював правила укладання драматичного твору, що вповні відповідали вимогам бароккового стилю. Своїми правилами творення трагедокомедії Прокопович став реформатором нашого бароккового театру: до нього драматичні твори не мали твердо усталених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше і менше, не були усталено і самого порядку та розвою драматичної дії. Це все упорядковання драматичної форми на українському театрі перевів Прокопович, базуючись головно на клясичніх взірцях; тому Теофана Прокоповича вважаємо з одного боку реформатором українського театру, а з другого боку основоположником в українському театрі так званої псевдоклясичности. Головні правила Прокоповича зводяться до того, що "актів у драмі мусить бути не більше й не менше пяти: цьому навчає як правило Горація, так і приклад сливе всіх старих трагиків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону по скінченню дії, але з попередньої яви мусить завжди лишитися хоч одна дієва особа в наступній сце-

ні. Хоча під діями розуміються головні частини песи, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина песи, що містить у собі головний зміст цілого/ і ця дія зветься в трагедії пролог чи protasis, бо в комедії пролог чи передмова, надано всій песі, мається поза дією/, щоб у другій почала розгортатись сама подія /res ipsa fieri incipiet / вона зветься epistasis; в третій виникають перепони та сумяття, - ця частина зветься catastasis, в четвертій відбувається приступ до розвязання справи, це також відноситься до catastasis; в пятій кінчається вся дія, ця частина зветься звичайно catastrophe 1/. Продемонстрував свою теорію Прокопович на практиці своєю неперечно талановитою трагедокомедією "Владимир", виставленою 3.УІІ.1705 року в "Православній Академії Могилянской Кіевской на позор россійському роду от благородних россійских синов добре зді воспитуемих".....Ця псевдоклясична історична трагедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці Жеривол, Піяр, Курояд; в карикатурних рисах досить тяжкого гумору, яким їх обрисовано, можна було бачити і сатиру на сучасну авторові частину духовенства.

Теорія і практика Прокоповича справили таке враження, що вся дальша театральна творчість на добрих пів століття трималася його правил. Згідно з приписами Прокопивича було уложено найпопулярнішу тепер із тогочасного репертуару трагикомедію "Милость Божья".....виставлену в Київській Академії 1728 року; твір невідомого автора, правдоподібно Теофана Трохимовича; за приписами Прокоповича укладали свої театральні твори Лащевський, Довгалевський, Козачинський, Георгій Кониський /1718-1795/ - автор трагикомедії "Воскресеніе мертвих"...., нарешті, в тих же правилах було уложено і трагикомедію "Патріарха Фотій" Щербацького, що виставлена була в 1749 році.

Але з другої третини ХУІІІ століття бароккові форми театру явно почали доживати. Приходила доба рококо з виморами легшої творчости, і псевдоклясичні трагикомедії вже суспільством тяжче сприймалися і менше викликали одушевління у виконавців. Вже Довгалевський, твори якого було виставлено у 1736 і 1737 році, та Кониський, що його трагедія була виставлена 1746 року, рятувалися тим, що після кожної дії свого твору виставляли інтермедію, а суспільство доби рококо власне сприймало ці інтермедії, що були написані "во вкусі Плавтовом, вкусі площадном", і зовсім байдужі були до самих трагедій. Тому було ясно, що поважніші трагедії дожили свій вік, а разом з тим і доживав з добою рококо і весь цикл старого шкільного театру, і тільки інтермедії в цій добі дійшли найвищої точки свого розвою і скінчилися разом з добою рококо.

Коли в добу ренесансу ще траплялося, що вистави одбувалися в церкві, або на церковному дворі, зрідка могли відбуватися в магнатських палатах, то все ж здебільшого і тоді, а в добу барокко то виключно - одбувалися в школах. Обстанова вистави залежала від матеріяльних засобів тієї школи, де одбувалася вистава. В скромних провінціяльних школах мабуть обстанова була дуже бідна і примітивна, але в Київській Академії вона була досить пишна і не тільки на ті часи. Там для вистави не тільки виготовлялися декорації, одіння, реквізит, але й складні театральні ефекти. Так, при виставі трагедії "Свобода от віков вожде-

1/Цитовано за І. Стешенком: Історія української драми.-Україна 1907 р.

ленної натурі людській" в Київській Академії 1701 р. в четвертій сцені другого акту на сцені -меркли сонце, місяць і зорі, мерці вставали з гробів; а в останній сцені того ж акту на кону показувалось хвилююче море з потопаючим серед хвиль кораблем, а далі на очах глядачів Іону кидали в море, його ковтав величезний кит, а в пятій сцені той самий кит знову виплював і викидав Іону на берег. В трагедії "Божіе унічижителів гордих унічиженіе".. на сцені представляли гай, "іде же через умбри орел льва хрома со львятами ловит". Отже, декорації були від найпростіших до найвибагливіших, в залежности від можливостей школи. Одіння, розуміється ні в історичних, ні в біблійних трагедіях ні на яку історичну правдоподібність не претендували. Завданням лицедія було із сцени виглядати інакше ніж в життю, і одіння могло бути більше або менше фантастичне з аксесуарами ранги представлюваної особи; знову таки в залежности від можливостей школи і виконавця театральне одіння могло бути примітивне чи розкішне.

Виконавцями вистави були школярі, а їх професори здебільшого бували авторами виконуваних театральних творів. Отже, виконавцями театрального мистецтва була найосвіченіша верства громадянства. Розуміється, у виконання освічені виконавці вносили все своє знання і мистецький хист. Кожна роля деклямувалася і то з добре вивченими тонами та інтонаціями, рухами рук та голови і проголошувалася з певних призначених на сцені для кожного виконавця місць. Долівку сцени здебільшого розграфлювали на квадрати і кожен виконавець знав в якому квадраті коли має стати і коли до якого переступити. Деклямувалося ролі, мабуть, на розпів, в кожнім разі деклямація мусіла згучати мелодійно; можливо, вона трохи наближалася до того, як тепер в церквах читають апостола чи інше святе письмо. Театральні твори обовязково було уложено римованим віршом і при деклямації рими віршів відповідно акцентувалося. В кожнім разі у виконанні все до деталів було обмірковано, вивчено і для дилетанства у виконанню місця не було.

Глядачами, що сприймали виставу, теж були люди вибрані. Запрошувано на виставу перш за все достойників, адміністрацію краєву світську і духовну, меценатів школи, осіб, що визначалися своєю заможністю, освіченістю або іншими відповідними якостями. В кожнім разі закликалося на виставу "осіб зацних" і з великим розбором. Аби -- хто на виставу попасти не міг. Таким чином шкільний театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр доби козацької України був театром людей вибраних для вибраних. Як виконавці, так і глядачі це був цвіт громадянства, інтелігентніші люди тодішнього суспільства. Приступним для широких народніх мас театр не був. Доба рококо, що поклала край шкільному театрові, дещо змінила в цій інтелектуально-артистичній замкнутости українського театру, підготовляючи тим ґрунт для дальшої його еволюції.

III. РОКОКО.

Власне реформа української драми, що була переведена Прокоповичем коло 1705 року, спізнилася і не дала бажаних наслідків. До того причинилися і політичні події. Скоро після виступу Прокоповича з його історичною трагикомедією присвяченою Мазепі, наступила полтавська катастрофа, яка повалила і самого Мазепу, і на Україні відбилася жорстоким терором. Аж до смерти Петра І. Україна не могла вийти із стану могильної тиші, і ми нічого не знаємо про театральну творчість на Україні на протязі сливе

двох десятків років, аж до 1728 року, коли театральна творчість знову подала голос і то таким твором як "Милость Божія, Україну от неудоб носимих обид людських через Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск запорожских гетьмана свободившая". Успіх цього твору був, як видно, великий, але це був фактично останній успіх великої трагедокомедії. Далі і часи, і обставини, і смаки міняються. Силою енерції продовжують професори піїтики компонувати відповідно до приписів Прокоповича трагедокомедії, але про вражіння тих вистав, власне двох творів Митрофана Довгалевського з 1736 і 1737 років і одного Георгія Кониського з 1746 року, нам відомо, що не вони справили вражіння, а ті інтермедії, що були при них виставлені. Ще три роки пізніше, у 1749 році, Юрій Щербацький виставив свою історичну трагекомедію "Патріярха фотій" і суспільства доби рококо вона не зворушила. Це був останній виступ українського театру з поважним псевдокласичним твором. Надто він був не на часі в добі рококо, коли з новими мистецькими вимогами їхав на Україну новопоставлений гетьман Розумовський, що перед тим обїхав европейські столиці з веселими галансними дворами абсолютистичних монахів, що святкували вирядження до острова Ціт[illegible]. Одним словом, доба рококо хотіла легкого жанру, веселости, пасторалі і тяжка псевдоклясична піврелігійна драма була не на часі, а тому 1749 року з твором Щербацького скінчила своє життя.

Навпаки, веселі інтермедії, яких не любило поважне барокко, знову ожили і успіх мали незвичайний: при кожній з вистав Довгалевського було виставлено по пять інтермедій, та при трагедокомедії Кониського теж пять інтермедій, отже, разом цілий інтермедійний репертуар із 15 творів. Можна бути певним, що перед 1736 роком теж були інтермедії, яких ми не знаємо, бо до нас не збарегдися, але інтермедії при творах Довгалевського, це найкращі українські твори інтермедійного жанру. Написано їх в добрій, як на ті часи, українській мові. Одбивається в них не тільки життя народне, а й найболючіші теми тогочасного життя. В інтермедіях при творах Довгалевського представляється знущання над мужиком польського пана, ошукування мужицької темноти жидом і виводиться, як національного героя, заступника за обездолене і пригнічене селянство, українського козака. Деякі інтермедії перейнято національним чуттям і ненавистю до польського панства. Крім того, в інтермедіях при творах Довгалевського представлено темного білорусина, пройдоху цигана, а також виведено у веселій жартовливій сцені шкільних учнів під назвою "пиворізів", назвою, що так за ними й закріпилась. Правда, деталі і жарти з нинішнього штандтпункту не завжди пристійні і часто полягають в ціцних виразах та прізвищах. Інтермедії Кониського менше талановито виконані, а під оглядом національної свідомости не дорівнюються попереднім: в них оборонцем українського покривдженого люду виведено москаля, але соціяльні противенства, незадоволення селянства панами в них представлено яскраво і з симпатією автора до покривджених.

Коли до половини XVIII століття інтермедії творилося як додатки до поважних трагедокомедій, то в другій половині століття, після остаточного упадку останніх, інтермедії творилися далі самостійно: від 1771 р. зберіглася "Інтермедія на Різдво" з рукопису гущинського дяка Івана Даниловича і особливо цікава з 17[illegible] року "Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець", на популярний сюжет боротьби воїна із смертю. Але опрацьовано цей сюжет, не як легкий анекдот для сміху, а в поважних тонах з філософічним уґрунтованням деяких істин, як наприклад, необ-

підносити смерти. Своїм поважним тоном ця інтермедія вже являється ніби переходом до комедій з моралю.

Безпосередньо до жанру інтермедій прилучаються комічно сатиричні діялоги українського сатирика кінця XVIII століття, сучасника Котляревського, Івана Некрашевича, що мав в своїй творчості чимало спорідненого з Котляревським. Його сцена — діялог двох ярмарчан написана Некрашевичем у 1790 році, а друга — сатира на відносини парафіян до попа і до сповіди з попереднього року — мали великий успіх. Мабуть теж Некрашевичеві належить і сцена "Супліка або замисл на попа", що являється ніби безпосереднім продовженням діялога про сповідь.

Отже, легка сатира, веселий жарт в драматичній формі були улюблені на Україні, творчість їх ключем била в добу рококо і треба було тільки талановитого автора, щоб зробив крок від них до нового комедійного твору. Цей крок зробили в слідуючій добі І Котляревський і Василь Гоголь.

Але в добу рококо, побіч легких жартів інтермедійного характеру, знову відродилася на Україні форма поважного політичного діялогу. Ці твори перейняті чуттям патріотизму та опозиційного настрою проти московського уряду, мабуть, якраз з огляду на свою опозиційність не могли бути надто широко розповсюдженими, але неперечно робили свою агітаційну справу. Це "Плач Малой Россіи" і особливо солідно продуманий "Разговор Великороссіи с Малороссіей" Семена Дівовича з 1762 року.

Нарешті, в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народніх. Це так би мовити театр мініятюр, переносний театр в одній пухляді з ляльками замість акторів виконавців, той лялькový театр, що на Україні мав свій окремий репертуар, і що широко відомий під назвою "вертеп".

Наш вертеп має суто обмежений репертуар, власне тільки одну пєсу, так звану "вертепну дію", яка з часом розбилася на безліч варіянтів. Але в основі це один твір, власне містерія на Різдво Христове з додатком інтермедійного дивертисменту. Містерія на Воскресеніе Христово, бо які пасія мук Христових, а ніякий інший сюжет до вертепу не переїшов, так що наш вертеп як зложився, так і зостався на все вертепом різдвяним, і вистави його відбуваються тільки на Різдво, найбільше протягаються до великого посту. Відкрита сторона вертепної скрині затягнена завісою, яка закриває або одкриває вигляд в середину до скрині, себто до вертепної сцени. Сцена поділена на два яруси: верхній — небесний і нижній — земний. У верхньому стоять ясла, одбувається містерія народження Христа, янгольські хори, там сходяться поклонитися Христові пастухи і три царі. В нижній земній частині стоїть трон царя Ірода, і сам Ірод плете свої замисли на Христа, які кінчаються тим, що його хапає смерть. Тим кінчається перша дія вертепної вистави, власне різдвяна містерія, а друга дія інтермедійна вся відбувається в нижньому ярусі і складається із різних комічних діялогів побутових фігур і закінчується виходом найбільшої фігури — Запорозького Козака, який всіх перемагає, всім побиває, а сам зостається непереможним героєм-оборонцем покривдженого люду. Запорозький козак воїн і культовий виведений як ідеальний тип.

Спочатку вертеп був знаряддям мандрівних школярів, що на Різдво заготовляли вертепи і з ними ходили по селах та хуторах широкої України, знаходячи гостинність і в панських садибах і по козацьких оселях і по заможніших селянських хатах. Збереглася жартовлива пародія на кондак "та глас пятий", в

К. Збірник творів Некрашевича видано Українською Академією Наук під редакцією Н. Кістяковської у Києві 1929 року.

якому сказано: "Радуйтеся пиворізи і паки реку: радуйтеся! Се радости день приспіваєт, день, глаголю, праздника рождественскаго зближається! Возстаньте убо от лежей своїх і восприйміте всяк по художеству орудія, соділайте вертепи, склейте гнізду, составте партеси,-- егда же станете по улицах со звуком бродить, іщуще сивухи, прийміт вас козаки во кроги свои".

Пізніше перебрали від школярів текст вертепної дії міські робітники, що теж робили вертепи і з ними давали вистави по приватних мешканнях від Різдва до пущення. Далі вертеп перейшов і до селян, при чім подекуди селяне ходять з вертепом і ляльками, а подекуди відмовились від вертепної скрині і ляльок, а ролі вертепних персонажів виконають самі. Розуміється, текст вертепної дії модифікується до непізнання. В такому вигляді вертеп існує і нині.

Первісний вертеп неперечно мав якийсь вплив і на Котляревськогоі до творення модерного українського театру причинився бодай остільки, що в Натальці Полтавці співається пісню з вертепної дії, і один з персонажів носить прізвище запозичене з вертепу.

Отже, попит на театральне мистецтво у широкого суспільства виріс, вертеп, очевидно, задовольнити вимог до театрального мистецтва не міг і театр мусів зробити рішучий крок, щоб з театра замкненого, театра вибраних для вибраних, стати театром всенародним, одкритим для всіх. Цей крок український театр зробив в добі клясичности.

Л е к ц і я т р и д ц я т а.

Український театр (закінчення).

IV. КЛЯСИЧНІСТЬ.

З переходом до доби клясичности український театр в своїм розвою робить такий радикальний крок, так різко міняє свої форми і зміст, що історикові театру тяжко протистати спокусі перекреслити старий шкільний театр, як річ, що вмерла, і зовсім знову починати історію нового театру XIX століття від закордонних впливів і запозичень, як річ на Україні зовсім нову, що не має коріння в минулому... Дехто з істориків так і представляв історію українського театру, як "порваний ланцюг", тим більше, що другий не менше радикальний здвиг в розвою українського театрального мистецтва зайшов з добою еклектизму, в 70-х - 80-х роках XIX століття. Так розвій українського театру і представлявся як ланцюг, що увірвався з шкільним театром в XVIII століттю, а знову завязався в 70-х - 80-х роках XIX століття. Посередині зоставалося більше як пів століття порожнього місця, зовсім недослідженого, незнаного, і ті процеси, що за той час в українському театрі заходили, діяльність таких майстрів українського театру як Котляревський, Квітка, Шевченко, таких виконавців як Щепкин, Налетова, Солепик, Доморовський, Молотковська, Микульський, Дрейсих, Генделевич і багато, багато інших, якось висіла в повітрі, або зоставалася не знаною. Багато треба було зусиль, щоб підняти завісу над історією українського театру того часу та і досі деякі упередження щодо тієї доби не переборено. Головне упередження і помилка

полягають в тому, що не можна до тієї доби підходити з сучасною міркою. Не можна, як тепер, уважати українським в театрі те, що звучало в народній українській мові і відкидати, уважати за українське те, що користується іншою, особливо польською, а надто московською мовою. Таке за мовою визначення національности театру може мати місце і бути оправданим після 1881 року, коли театр в українській мові відділився від театру в московській мові; до того ж часу, доки того розділу не прийшло, мусимо уважати, що прикметою доби було те, що в театрі на Україні вживалося різних мов, а польської, московської та української спеціяльно вживалося догромади в одному театрі і навіть в одній виставі і ті самі виконавці, іноді, знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі в кожній із трьох мов. Ріґорозно на Україні до мови в театрі не ставилися і не мова визначала національність театру. x) Навпаки, це змішання мов української, польської та московської в театрі на Україні треба уважати одною з ознак українського театру тієї доби, доби клясичности. Власне кажучи, треба поставити знак рівности між поняттями Український Театр на Україні, оскільки, розуміється, цей театр не приїздив на Україну з чужини на короткий час. Але, забігаючи наперед, мусимо зазначити цікаве явище, що театри на Україні, що були кочовими, не виїздили до Польщі чи Московщини, а театри звідтіля дуже рідко приїздили на Україну. В той час, мимо труднощів кордону, контакт з театром австрійської України був дуже живий, і не тільки театри Житомиру та Камянця на Поділлю були в постійному контакті з театром у Львові, але незвичайно велике число акторів виконавців працювало по всіх українських театрах у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі, Херсоні, Камянці на Поділлю, Кам'янці тощо, і то працювали як чільні актори. Розуміється, не приходиться поважно говорити про їх уміння московської мови, але це їм зовсім не вадило. Зайвий доказ, що не мова визначала національність театру.

Але здвиг, можна сказати, різкий перелом в еволюції театру з переходом від доби клясичности все таки стався і то такий великий, що його навіть тяжко зрозуміти. Річ в тім, що старий шкільний театр на Україні не здолав в своїй еволюції відкинути від себе деякі пережитки середньовіччя, театру містерій, міраклів та мораліте. Так український шкільний театр не здолав відійти від звязку з релігійним змістом; цей звязок давав себе відчувати навіть в творах історичних, як Владимир, Патріярха Фотій тощо, бо історичні особи для драматичного твору обиралися такі, що були святими церкви, і в той спосіб самий історичний драматичний твір був свого роду середньовічним міраклем, твором на тему життя святого. Так само шкільний театр не здолав відмовитися від зособів мораліте, від деяких осіб, що персоніфікували абстрактні поняття і змішування цих абстрак-

---

x) Коли Котляревський в Наталці Полтавці осуджував князя Шаховського за мову Козака-Стихотворця, то власне тому, що у Шаховського українські селяне говорять язичієм. А не-селяне у самого Котляревського говорять не з гіршими макаронізмами. І крім того протест Котляревського не перешкодив тому, що водевіль Шаховського був улюбленою репертуарною пєсою на Україні більше як пів століття. Зрештою протест Котляревського в обороні української мови, вставлений до тексту Наталки-Полтавки в порозумінню з Харківською групою українських письменників, це не свідчить, що для цих останніх справа мови була зовсім ясною.

цій з живими персонажами. Милость Божія балакає з Хмельницьким, як однакові конкретні особи, і від цього поважна шкільна драма не відмолилася, а так з тим і умерла. Очевидно зробити перехід до драми модерної, як в Англії цього доконав Шекспір, у Еспанії Лопе де Вега, Кальдерон, у Франції Корнель, Расін, на Україні відповідного зжиття не знайшлося і трагедокомедія вмерла. Інтермедія, можливо, позволі доконала б цієї еволюції і вийшлаб на шлях Мольєра, але рух її був надто повільний; тут власне потрібне було те підштовхнення зі сторони, чужинецький вплив, яким і скористався Котляревський в своїй реформі, творячи Наталку Полтавку та Москаля-Чарівника.x Зрештою шкільний театр і по реформі не здолав збудити силлабічного пірщу, що був обовязковим не лише для трагедії, але й для інтермедії, коли за кордоном вже давно трагедія користувалася коханим александрівським вірлом, а з комедії і просто вживала прози.

Всі ці новини принесли до українського театру драматична творчість Котляревського і така реформа була б колосальною, потрібувала б докладного студіювання для її зрозуміння. Але ще глибша ніж в змістові театральних творів зайшла реформа в соціяльній структурі театру. Шкільний театр, як ми знаємо, був театр аматорський, був театр обмеженого кола глядачів і виїмково інтеліґентної верстви виконавців. Був театр вибраних для вибраних. З добою класичности ця замкнутість і, так би мовити, озого походу аристократичність театру упала і театр став всенароньо приступним видовищем.

Цей здвиг ще більше реформує театр, ніж зміна його змісту, бо це вже не тільки літературна реформа, а перебудова цілої театральної організації до самих основ. Такій реорганізації на допомогу в тій добі прийшов той самий факт, що в цій же добі відіграв, як ми бачили, допомогову ролю в розвою художньої промисловости, в розвою музики, це театр кріпацький. Цікаво, що на Україні і в театральному мистецтві кріпацький театр не одіграв самостійної визначної ролі, як в московському або пізнє польському театрі, а теж його значення обмежилося до значення допомогового перехідового фактора.

Перші кріпацькі театри на Україні було заложено ще коли доживав свого віку шкільний театр. Але про ті театри ми мало знаємо, а крім того кріпацьких театрів на Україні і взагалі було дуже мало, щоб їм надавати самостійне значення. Фактично може бути що на цілій Україні організований кріпацький театр був тільки один, це театр Дмитра Кирая в селі Спиридонова Буда на Чернігівщині. Але цей один театр це в кінці XVIII століття плекав репертуар зовсім відмінний від репертуару шкільного театру і цьому останньому не звісний: хоч репертуар цього театру і був перезважно оперово-балетний, все-таки він був зовсім не той, що культивувався в шкільному театрі. Далі, виконавцями цього театру вже не були освічені і способні із студентів та школярів, а зовсім неосвічені кріпаки і, головніше, кріпачки, селяне-кріпаки пана Кирая. Не кажучи про те, що на сцену вже тут виходили жінки, чого не знав шкільний театр, контингент виконавців виступав хай і добре вимуштрований, але в основі зовсім неосвічений. Нарешті, і глядачі: хай на виставах в маєтку Кирая глядачі

---

x. Для Москаля -- Чарівника академік Дашкевич навіть знайшов первообраз у французькому водевілі: Soldat magicien... Невідомо, чи безпосередньо цим водевілем скористувався Котляревський, чи його московською переробкою.

спеціяльно запрошувалися і були люди більш-менш теж вибрані, але Кирай посилав свій театр на вистави до Києва, до Чернігова тощо, і тоді цей театр давав свої вистави публічно і прибуткові до театра міг кожен, хто хотів і міг заплатити за вступ. Отже, факт соціяльного здвигу доконано у цілому маштабі, і ми вже маємо театр не вибраних для вибраних, а театр вимуштрованих професіоналів для всіх. Розуміється, від цього вже один і то немудрий крок до того, щоб знайшовся підприємець, який би зібрав вимуштрованих лицедіїв і на власний риск давав прилюдні вистави. Цього не могло бути, поки театр був шкільний, бо школярі і гадки не припускали, щоб іти в професійні актори, ремесло яких було б нижче їх гідности, але вимуштровані кріпаки не тільки охоче йшли працювати в приватному театрі, але бувало, що пан сам їх наймав до підприємців, за що діставав плату; в Московщині бувало, що кріпаків акторів часто навіть продавали до театральних підприємств іноді по одинці, а іноді й цілими колективами.

Не знаємо, коли і де на Україні появився перший підприємець приватного театру /думаю, що він приїхав з Галичини/, але знаємо, що під кінець XVIII століття і в перших роках XIX століття вже такі підприємці з приватними театрами мандрували по Україні, головно по ярмарках, а більші міста навіть уже мали свої постійні будинки для театральних вистав. Підприємців, що збирали свої театральні дружини, зразу знайшлося чимало, але дуже рідко який з них зробив на тому фортуну. Зде більшого, навпаки, вони все втрачали і рідко хто з них міг довший час із своїм театральним підприємством утриматися. До таких більше щасливих, а може більше умілих і здібних належали: Рекановський у Києві, Зміївський у Житомирі, Жураховський та Зелинський, що з своїми театральними дружинами кочували по Лівобережній та південно-східній Україні, і, нарешті, Штейн у Харкові. Мав свою театральну дружину але недовго і Квітка-Основяненко. Виконавців до свого театру вони набирали з нижчих верств міської людности, з міщан, купців тощо, або з кріпаків; але цікаво, що в перших десятиліттях XIX століття цих елементів не вистачало і дуже багато виконавців було із австрійської України. Між акторами люди аристократичного походження були як білі ворони.

Виставляли ці театри все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Нова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували на Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими огнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами. Пізнія сантименталізму та романтизму відбивалася на театрі тим, що зпочатку зайшла мова на сльозливі мелодрами, а з романтизмом прийшла мода на театральні твори з різними страшними фантастично вражаючими подіями: розбійники в лісах, криваві злочинці, мертвяки, що повиходили з гробів, чарівники з страшними чарами, німфи, русалки, лісові духи, — це все були улюбленими персонажами романтичного театру. Того самого театрального твору в тому самому місті по двічі майже ніколи не виставляли, а для кожної вистави заготовлювали новий театральний твір, щоб привабити глядачів новинкою: тому театральний підприємець, маючи на увазі цензурні труднощі, мусів завдалегідь запасатися великим числом дозволених до вистави театральних творів. Переходило їх через театр тисячі, але майже всі їх зразу після вистави і забувалося. Самих українських театральних творів перейшло через цензуру, або в цензурі застряло за перше півстоліття, рахуючи від Наталки-Полтавки, більше як три тисячі. Ми тепер не знаємо

досі назвіть самих видатних з них.

До того,що Котляревський виступив з своїми українськими театральними творами,прийшло теж під впливом української театральної дійсности: Полтава,де жив Котляревський,була осідком правителя на Україні - Малоросійського генерал-губернатора. Театру у Полтаві не було і ці достойники аматорськими силами у себе уряджували аматорські вистави.На цих виставах особливо визначалися виконавчим хистом панна Налетова,що мала,крім того, чудовий голос і добре танцювала,і Котляревський. Коли генерал-губернатором став князь Микола Репнін,він надумався заснувати в Полтаві постійний театр і винайняв для того театральну дружину у Харкові від Штейна.Директором театру призначив вивезеного ним із Дрездену відомого музичного теоретика і диригента Моріца Гауптмана,але як цей останній був одночасно і архітектом і за будівничими справами постійно був відсутній з Полтави,то його заступник Репнін покликав у 1918 році Котляревського,який мав славу доброго актора.Котляревський фактично провадив театр у Полтаві два роки і в кожному з цих років для можливости виставляти українські твори,скомпонував по українській цесі: "Наталка-Полтавка" та "Москаль-Чарівник".Великий успіх цих творів викликав наслідування : Василь Гоголь,що провадив домашній аматорський театр в маєтку Трощинського,написав кілька українських пєс,в яких,здається, це відчувався значний вплив старих інтермедій.В кожній разі та одинока пєса Василя Гоголя, що дійшла до нас "Простак", складається з двох частин: одна позичена із інтермедії /як з поросям зайця ловити/,друга з Москаля-Чарівника.Слідом за Котляревським цілий ряд українських театральних творів написав повістяр Квітка-Основяненко, в тому числі трилогію Шельменка, сантиментальну драму "Щира любов",водевіль "Бой-Жінка" і особливо популярну співоґру "Сватання на Гончарівці",твір неперечно дуже талановитий.Харківський же священник С.Писаревський,мабуть під впливом Квітки,скомпонував текст опери "Купала на Івана",Костомаров написав пару історичних трагедій з козацького життя,отаман Чорноморських козаків Я.Кухаренко дав побутову співогру з Чономорського побуту,нарешті,Тарас Шевченко в Петербурзі дав в першу історично побутову драму,що прийшла на сцену - "Назар Стодоля".Наталка-Полтавка Котляревського,Сватання на Гончарівці Квітки і Назар Стодоля Шевченка це неперечно три найкращі театральні твори першої половини XIX століття,що і досі тримаються в репертуарі українського театру. В кінці цього періоду уже в 60-х роках XIX століття О.Стороженко дав драматичне розбійницьку драму з козацького життя - "Гаркуша",що де в чому наслідувала популярну тоді італійську мелодраму Рінальдо Рінальдіні,а в тому ж часі Гулак-Артемовський поставив свого "Запорожця за Дунаєм".В 70-х роках харківський поет В.Александріз інсценізував народні пісні - "За Німан іду" і "Ой не ходи Грицю".

Немає ні потреби ні можливости вилічувати ввесь український репертуар того часу,але з огляду тих,що утрималися в репертуарі,видно,що до великих крайностей ні сантименталізму,ні романтики вони не доходили і смертельними жахами справити враження не намагалися.

Як звичайно буває в театральній практиці,найкращими театральними творами бувають ті,які скомпоновано для виконання певними відомими авторові акторами.Компонуючи ролю, автор, маючи перед собою живу людину,що ту ролю буде виконувати,мимоволі наділяє її життєвими рисами,так що та роля є цінною і для других виконавців.Для конкретних акторів писали ролі Шек-

спір,Мольєр для конкретних акторів писав ролі в Наталъці-Полтавці і Котляревський.

Між Харківською дружиною Штейна,що переїхала до Полтави,було два вийменково здібні виконавці: Угаров на драматичні і комічні ролі і молодий комік М.Щепкін.Налетова можливо прийшла з Харкова,можливо приєдналася до театру в Полтаві.Для цих акторів Котляревський писав ролі: Наталки для Налетової,Виборного для Угарова і Миколи для Щепкина.Ролі в Москалі-Чарівнику Котляревський написав для Щепкіна і Налетової.Щепкин з Полтави на рік переїхав до Києва,а потім зовсім перейшов до Москви, де вважається реформатором російського театру,Налетова,втративши голос,залишила сцену,Угаров,що був хорий на алкоголізм, скоро згинув.Особливо тяжкою для українського театру була втрата Щепкина,хоч він досить часто наїздив із Москви на Україну і виконував тут українські ролі.Замінив Щепкина на Україні Карпо Соленик / 1811-1851/ вийменково інтеліґентний і обдарований актор,що на думку Шевченка навіть перевищував Щепкина в українських ролях.За Щепкином та Солеником появилася ціла школа українських акторів на ролі коміків,між якими особливо визначився Домбровський в ролі Стецька в Сватанні на Гончарівці,Дрейсих в ролі Шельменка,Микульський в ролі Чупруна /Москаль-Чарівник/,Александрів в ролі дяка /з Різдвяної ночі/,Колотковська в жіночих ролях,які перебрала після Налетової.Все це були актори коміки-українці,все були і в російських столицях найкращими акторами комі.ками.Коли складалися театральні дружини на Україні,то завжди дбали,щоб мати акторів на чоловічі й жіночі ролі,як це в практиці називалось,на малоросійські ролі.Це значило на комічно-побутові ролі в українській мові.

В австрійській Україні на початку століття і аж до 30-х чи 40-х років українських вистав зовсім не було.Полонізація серед уніятського населення зробила такі успіхи,що коли українці,учні Львівської Духовної Семінарії, ставили аматорські вистави,то все в польській мові.Лише після того,як Осип Лозинський у 1834 році видав "Руське весілля" і цю збірку обрядових весільних пісень учні виконали,як хорову дію,то це була перша спроба вивести українську мову на сцені. Між тими учнями був Рудольф Мох /1816-1891/,який пізніше сам почав укладати українські п'єски на взір інтермедій і був автором дуже цікавого театрального твору "Справа в селі Клекотині", Енциклопедистом українських вистав являється коломийський парох Іван Озаркевич,що в травні 1848 року поставив в Коломиї Наталку-Полтавку,переробивши її на покутський діялект під назвою "На милування нема силування" і повставляв ши до неї покутських пісень.В жовтні того ж року Озаркевич повторив ту ж виставу у Львові на з'їзді руських учених.Ці вистави мали великий успіх і під впливом їх зорганізувався гурток аматорів українського театру в Перемишлі,який на протязі 1848 і 1849 років дав коло 15 вистав.В музичній частині цих вистав брав участь Михайло Вербицький.Здається,тоді ж були українські вистави і в Тарнополі,але до заснування постійного професійного театру прийшло в австрійській Україні тільки півтора десятка років пізніше,у 1864 році.Тут австрійська Україна знову випередила Україну російську,на якій перший професійний чисто український театр в нинішньому розумінню було заложено тільки у 1881 р.Але після заснування цих театрів тієї близкости і обміну акторами в такій мірі,як в першій половині XIX століття,вже не було.

У. ЕКЛЕКТИЗМ.

Стан українського театру з мішаним українсько-польсько московським репертуаром,що видавався нормальним в першій половині XIX століття,з з розвоєм українського руху перестав задовольняти свідомі українські кола в другій половині століття, особливо починаючи з 70 -х років.В Західній Україні під Австрією уже з 1864 року існував самостійний український театр; відділення українського театру від співжиття з польською та московською сценами стало на порядку денному,і особливо після 1863 року,коли польські вистави фактично на Україні було заборонено і співжиття в театрі залишилося тільки з театром московським.

Над творенням окремого українського театру,відокремленого від московського,почали працювати спочатку аматори, яких два особливо видатних кола зібралось одно в Києві,друге в Єлисаветі.

В Києві справа почалася більш імпозантно: Тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького,у якого виявився зовсім виїмковий талант режисера і майстра сцени.Старицький,що виступив і як видатний драматург,особливого значення для театру набрав як режисер,що уміє не тільки надзвичайно картинно поставити театральний твір на сцені,але й приготовити його,переробивши його із повісти чи оповідання або із невдалого під театральністю драматичного твору іншого письменника.Старицький був незамінним співробітником Лисенка,що пристосовував йому дуже сценічні лібретто із повістей Гоголя або творів інших письменників,як Кухаренко,твір якого Старицький з музикою Лисенка зробив оперним і популярним. Коло Лисенка і Старицького об'єдналися аматори українського театру як Павло Чубинський,автор українського гимну і відомий етнограф,його приятельО.Русов — пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори,як і молодший від них Орест Левицький,мали прекрасні голоси,уміли співати і були талановитими аматорами виконавцями. На жаль,наукові покликання не дали їм присвятитися театрові.Подією в діяльности цього гуртка була вистава у Києві в 1874 році написаної тоді Лисенком опери "Різдвяна ніч". Спогади про цю виставу і досі появлялися друком з під пера різних учасників або глядачів.Але наукова праця відтягла громадян,що єдналися в цім гуртку,від театру і ніхто з них не став професійним актором.

Інакше справа стала у Єлисаветі,де на чолі гуртка стояв великий театральний артист Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. Кропивницький у 1871 р. вступив до театру в Одесі по контракту "на малороссійскія роли" і зразу визначився своїм великим талантом.Але всякий потяг до відокремлення українського театру,здавалось,було назавше убито забороною українського слова на письмі і на сцені знаменитим Емським указом 1876 року. Цей указ зостався неодміненим і в силі аж до революції 1905 року,і багато лиха заподіяв українському письменству і театрові.Але відносно театру цей абсурдний указ не міг фактично встояти і в 1881 році Кропивницький,граючи в театрі Ашкаренка в Кременчуці,здобув дозвіл на українські вистави і заложив для них відособлене товариство українських акторів.Це власне була історична заслуга Кропивницького,що він в той спосіб,як Лисенко музику,відділив укра-

їнський театр від московського і дав йому самостійне життя.Тому по справедливості Кропивницький уважається батьком українського театру,як Лисенко української музики,як Котляревський української літератури.Але акт Кропивницького удався далеко ефектніше і блискучіше ніж Лисенка,бо Лисенко чотирі десятиліття не мав у музичній праці ні товариша,ні послідовника,а Кропивницький зумів себе зразу оточити блескучою плеядою співробітників,між якими на першому місці стали три брати Тобілевичі: Іван Карпенко-Карий,Микола Садовський і Панас Саксаганський і їх сестра Садовська-Барилотті.Їх доповнював незрівняний комік-резонер Максимович.В жіночих ролях заблистілк зовсім виїмкові таланти драматичної героїні Марії Заньковецької і побутовий талант Затиркевич-Карпинської.Коли ця перша плеяда відійшла від Кропивницького,він виплекав другу з такими акторами як Ф.Левицький,Борисоглібська,Боярська,Зарницька,Загорський,Зиничковський та ін. Ще згодом Кропивницький зробив ще один набор акторів і виховав такі таланти як Ліницька,Глоба,Рафальський, Гайдамака і багато інших.Врештою всі українські актори до революції були або учнями Кропивницького,або учнями його учнів. Відділення українського театру від московського дуже дорого йому обійшлося.Власне довелося весь терен культури українського театру відступити московському театрові,а творення українського починати майже спочатку.Від старого репертуару в нових обставинах можна було покористуватися хіба яким десятком театральних творів вище порахованих,довелось замкнутися в тісних рамцях побутового простонародного театру,бо інші не побутові твори стали власністю московського театру,а українських інакше як побутових та інколи історично-побутових,виставляти було не вільно. Тому уміліcть акторів обмежилася до мелодраматично-побутових тонів і засобів гри,і модерні течії европейської театральної умілости не знаходили доступу до українського театру,а як інколи і знаходили,то українські актори не могли собі дати з ними ради.В цей час московський театр закріпив свої позиції на Україні,став театром поступовим,театром нових течій в мистецтві,а відокремлений український театр зійшов на ролю театру обмеженого,провінціяльного,народньо-побутового.

Але які великі жертви український театр не поніс,жертвенности вистарчило і праця навколо українського театру кипіла: недостачу репертуару кинулись надолужувати українські письменники.Крім Старицького,справжній талант драматурга виявив і сам Кропивницький,твори якого не так сценічні,мають слабшу драматичну концепцію,але вилискують незвичайно дотепно підхопленими етнографічними деталями,влучними народніми приказками,пікантними зворотами народньої мови і дають дуже вдячний матеріял для виконавців.Визначився як драматург і Карпенко-Карий / Іван Тобілевич/,з драматичними творами ще менше сценічними,але цікавими своїм сильним потягом до справжнього реалізму.На допомогу цим діячам театру поспішили і інші українські письменники,як Глібов,Мирний,Левицький-Нечуй,Олена Пчілка,не драматурги з покликання:, письменники сторонні театрові не могли дати творів театральних,але дали матеріял,який Старицький зумів використати,надавши їхнім творам театральности і сценічности та зробивши їх репертуарними.

На протязі чвертьстолітнього існування українського театру т[illegible] [illegible] приходили і нові драма[illegible] [illegible] [illegible] собі дати ради,як [illegible] [illegible] творів [illegible] [illegible] [illegible]

та історично-побутових драм Людмила Старицька-Черняхівська.

Зведений до меж побутового провінціяльного театру, український театр із скромною обстановкою і малою оркестрою не міг собі позволити на оперові вистави і українські співаки мусіли віддавати свої сили або московській оперовій сцені, яку вони буквально виносили на своїх плечах, хоч польський як Мишуга, або Дідур, або Лопатинська, хоч німецький як Менціньский, або Носалевич, хоч італійський, як Крушельницька, а на Україні в трьох найбільших містах: Києві, Харкові й Одесі існували великі, постійні оперові театри. Навіть прекрасна співачка з могутнім голосом, співробітниця нещасливого Марковича, Меланія Загорська, і та зосталася по-за українським театром і тільки встигла наспівати Лисенкові музику до Наталки-Полтавки Опанаса Марковича та серію пісень народніх, що зложили у Лисенка окремий випуск. Така співачка як Литвиненко-Вольгемут прийшла до української опери тільки після революції.

На австрійській Україні реалізатором українського театру був Юліян Лаврівський, що добився від "Руської Бесіди" заснування "театрального виділу", який за два роки вібрав в краю контт, заангажував із Житомира актора О. Бачинського з жінкою, особливо талановитою артисткою, і відсвяткував відкриття театру 29 березня 1864 року. З невеликою перервою цей театр проіснував 50 років до світової війни і був одиноким українським театром на австрійській Україні. Бачинський привіз з собою великий театральний репертуар в російської України, а до того місцеві письменники старалися його збільшити перекладами та перерібками з інших мов. До перерібок особливо взялися Павлин Свенціцкий /1841-1876/ та І. Наумович, що тоді ще був не заробив своєї пізнішої сумної слави. Виконавцями були, крім подружжя Бачинських, здебільшого аматори, які вносили в свою працю не тільки ентузіязм, а іноді і справжній хист. Театр давав вистави у Львові, Коломиї, Станиславові, Чернівцях, Стрию, Самборі, Перемишлі і мав успіх. Але в кінці 1865 року справа розпалася, Бачинський розвязав театр і відїхав до Кам'янця на Поділлю. До 1870 року не могли театру поставити і тільки в цьому році директуру обняв Коленцький, але повів театр в москофільському напрямі і силкуваної давати вистави в московській мові, якої, до речі, ніхто не умів. Так справа йшла до 1874 року, коли директура перейшла до рук Теофілі Романовичової, яка провадила її до 1880 року. Це, здається, була краща доба галицького театру. На цей час театр вже мав субвенцію від галицького сойму, а "Краєвий Відділ" для догляду над театром заснував "Артистичну комісію", що проіснувала до самої світової війни.

За часів Романовичової до театру пристали такі видатні сили як її сестра Марія, потім Ляновська, і актор Іван Гриневецький, приїздив на гастролі Кропивницький. Перейшов в польської сцени на українську сильно темпераментний обдарований актор Плотницький, що на сцені і життя своє поклав, і ряд інших. Другий період, коли театр знову добре стояв, це були роки 1882 та 1889, коли він був під зарядом Гриневецького та Віберовича, а коли у 1889 році Гриневецький умер, то ще до 1892 р. його провадив сам Віберович. Тоді до театру притягли таких акторів як К. Підвисоцького, Осиповичеву, родом польку, але яка не покинула українського театру до смерти. Тоді ж до театру пристав і Мужик-Отечинський і його жінка Е. Отечинська. До тогочасного репертуару українського театру увійшли історичні твори Огоновського, трагедія К. Устияновича "Прополк і Святославич", Носпіна Барвінського драма "Павло Полуботок" і деякі твори Ю. Федько -

вича. Тоді ж почав свою працю для театру може найздібніший із драматургів Галичини, комедійний автор Г. Цеглинський, що дістав премію на драматичнім конкурсі у 1896 році за комедію "Торговля жемчугами". Після Біберовича театр власне не розвивався і не виходив із постійної кризи, а часом бував якоюсь болячкою на тлі галицького суспільства; "наша театральна мізерія" назвав його Франко, хоч тоді театр мав і підвищену супсідію, і були талановиті актори, як подружжя Рубчаків, або Василь Юрчак (1878 -1914) "серйозний глибокий народній актор"; але якось не було в театрі господаря. Не направив справи і Микола Садовський, що приїхав з Заньковецькою і провадив театр у 1905 році. Останній провідник театру Йосиф Стадник провадив театр з перемінним щастям та успіхом до 1913 року. В цей час в театрі грала пані Стадникова, що пізніше прийшла до Києва і з успіхом виступала в театрі Садовського.

Що в році 1914 театр встиг відсвяткувати свій 50-ти літній ювілей постановкою історичної драми В. Пачовського - "Сонце Руїни"; але в тому ж році всунулися до Галичини російські війська і знищили всі установи українського культурного життя, в тому числі і театр.

VI. СУЧАСНІСТЬ.

Нинішня доба українського театру як і музики, іде під гаслом розриву пут провінціяльної побутової обмежености; майстрі театрального мистецтва і театральні діячі прагнуть до того, щоб стряхнутися від пороху побутової рутини, від старих звичок праці, одійти від побутових тонів, чи краще сказати, засвоїти, побіч тонів побутових, також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної умілости, виплекати культуру тіла і взагалі засвоїти всі осягнення модерної театральної творчости.

Перша почала серйозно і систематично переслідувати ці стремління Марія Старицька (1865-1930), старша дочка Михайла Старицького солідною підготовчою працею. Ще за життя Лисенка вона організували при його музичній школі драматичні кляси, в яких дуже продумано старалась дати учням все те, чого бракувало акторам українського театру, обмеженим провінціяльною побутовщиною. Після смерти Лисенка Старицька перебрала на себе ціле ведення школи, розширила програму драматичних клясів і з її школи вийшов гурток молодих теартальних діячів, що під проводом Л. Кубраса заклали Молодий Театр, який відіграв помітну ролю в театрі під час революції.

Далі пробувала зрушити український театр з побутового репертуару молодша ґенерація драматургів, а саме: Леся Українка своїми рафінованими, іноді філософічно заглибленими драматичними сценами, В. Винниченко менше глибокий, але темпераментний драматург і С. Олесь поетичними, хой манерізовано-декаденськими драматичними етюдами. Ні одного із них твори не могли увійти до театрального репертуару, бо були не під силу для виконання українських побутових акторів. Легше увійшли в репертуар деякі драматичні твори С. Черкасенка (1876-1940), молодшого від згаданих вище, але примітивнішого. Може їм помагала якраз їхня модерність надто примітивна. Навпаки психологічно хорі декаденські етюди Г. Хоткевича, здається, і не пробували виставляти на сцені.

Нарешті, здвигові з побутового репертуару пробували зарадити і перекладачі клясичних творів світової драматургії. Власне

ці перекладачі почали працювати вже давно : М. Старицький ще в роках 70-х XIX століття переклав, і то дуже поетично, шекспирового Гамлета. Два десятки років пізніше П. Куліш дав переклади коло десятка популярніших трагедій і комедій Шекспира, Грінченко і Стешенко лишили переклади трагедій Шіллера, Самійленко лишив прекрасний віршом зроблений переклад Мольєрового Тартюфа і "Шлюб з примусу", Саксаганський у Києві ставив і дуже вдатно "Розбійників" Шиллера в перекладі Черняхівського, і не так вдало "Уріеля Акосту" Гуцкова в перекладі Лопатинського; галицький театр виставляв Кальдерона "Війт Заламейський" в перекладі Франка, Загаров виставляв "Мірондоліну" Ґольдоні в перекладі Грінченка, нарешті М. Рильський дав переклади виконані прекрасним віршом трагедій Корнеля Расина і "Мізантроп" Молєра. Ці переклади дорівнюються перекладу Тартюфа у Самійленка і разом з ним можуть уважатися, мабуть, за кращі переклади клясичної драматургії на українську мову. Переліченими далеко не вичерпується перекладена на українську мову клясична драматургія, в якій можна знайти і драми Лопе де Веги і мелодраму Ґюґо "Лукреція Борджіа" в перекладі О. Коннор-Білінської, і драми Мюссе, і Фауста Ґете в кількох перекладах, і багато інших. А чи використовуються нарешті нинішніми українськими театрами це багацьтво клясичного репертуару? В цім можна сумніватися, хоч за добрими перекладами діло не стоїть. Талановитий і вдумливий режисер О. Загаров охоче виставляв, крім Ґольдоні, і мольєрового "Тартюфа", Лесь Курбас ще в початку революції дуже цікаво виставляв з Молодим Театром софоклового "Ойдипа царя". Вороний рвався поставити Лукрецію Борджіа Ґюґо, але цього йому так і не судилося здійснити.

Шкіл драматичних останніми часами на радянській Україні засновано чимало, чимало нових театрів як драматичних, так і оперових, але дати категоричну відповідь, чи дійсно сучасні майстрі українського театрального мистецтва вже пережили добу провінціяльної побутової обмежености і вийшли на широкий шлях театральної творчости, все таки важко. Поперше, вся театральна праця на радянській Україні має характер постійного експерименту з постійними змінами завдань, а подруге, щось і досі не чути на радянській Україні таких імен модерних акторів, щоб згучали так само признано, як імена корифеїв побутового театру. Зрештою і кращих постановок українських театрів за кордоном радянської України ще не демонструється. А разом з тим кожне імя майстра театрального мистецтва, як тільки починає зарисовуватися солідніше, швидко з обрію зникає. Так зникло імя талановитого драматурга Миколи Куліша, зникло імя режісера Кубраса. Тепер голосніше других виступає на українському театрі імя драматурга Корнійчука. Чи надовго ? І що власне уявляють його драматичні твори? Доводиться більше ставити знаків запитання ніж давати конкретних відповідей.

На українських землях під Польщею спочатку відновився театр "Бесіди", але в 1922 році Бесіда відмовилася його переводити. Натомість в ріжних місцях і в ріжні часи виникло коло півтора десятки ріжних театрів, але поважно говорити можна про мистецький рівень трьох-чотирьох. В останніх часах два солідніші з них обєдналися і можна було від нового підприємства чекати мистецьких осягнень . Але Польща впала, прийшла нова большевицька окупація і всі карти змішала.

Література.

докладніші нариси загальної історії українського театру:
О. Кисіль: Український театр. Київ 1925.
Д. Антонович: Рампа років українського театра. Прага 1925. При цій книзі подано докладну бібліографію до історії українського театру. Обидві книги за 15 років трохи перестаріли.

Стислі нариси:
С. Чернецький: Театр. В книзі Історія Української культури. Видання Тиктора. Львів 1937. Стор. 663-690.
О. Кисіль: Шляхи розвитку українського театру. Київ 1920.
Д. Антонович: 1) Український театр. Прага 1925. (Відбитка з часопису "Нова Україна".
2) Театр. Загальна енциклопедія – "Книга Знання" т. III. Стор. 509-518.
3) Das ukrainische Theater.- Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart. Münster 1930. Стор. 145-158.

Історія шкільного театру XVII та XVIII ст.:
Н. Петров: Очерки исторіи украинской литературь . Кіевская искусственная литература преимущественно драматическая. Киев. 1911.
В. Розанов: Драма українська. І. Старовинний театр український. Т. т. І, III-IУ. Київ. 1926-1929.
М. Возняк: Початки української комедії. Львів. 1919.

Історія театру в Галичині :
С. Чернецький: Нарис історії українського театру в Галичині, (1864-1934) Львів 1934.

ЗАКЛЮЧЕННЯ .

Видання курсу Української Культури затяглося на шість років. Розмір курсу, широта предмету, конечність зібрати до участи з ньому до десятка ріжних фаховців і працю їх, по можливості, обєднать,— все це служить вистачаючим виправданням цієї затримки. Але зрештою воно все таки дійшло до кінця .

На наш глибокий жаль, дехто з учасників курсу не дожив до його закінчення. В числі живих вже немає наших високошановних і щиро люблених товаришів-співробітників: Василя Олексіевича Біднова – почив у Варшаві у 1935 році і Олександра Гнатовича Лотоцького – почив теж у Варшаві у 1939 році. З чуттям дуже глибокого жалю спиняємося над памятю цих двох незаміних фаховців в історії української церкви і дисциплін з цим їхнім основним фахом получених. Проф. Біднов, крім історії церкви, багато працював над історією освіти на Україні і особливі заслуги поклав на ниві дослідів історії степової України. Він для нашого курсу дав огляди школи й освіти на Україні і огляд історії української церкви. Проф. Лотоцький, довголітній трудівник на ниві видавництва українських книжок ще за часів царської Росії, що не тільки як дослідник, але і як практик, що багато гірких чаш випив на шляху цієї праці, дав для нашого курсу історію української друкованої книги. Наше життя глибокої туги за втратою цих двох світлих працьовників на ниві української науки і культури це збільшується від свідомости, що на посту науки їх місце досі не заступлене і не видно кандидатів, щоб цей пост застпили.

Починаючи наш курс, ми у вступі (стор. 3)попереджали, що наш огляд української культури буде зроблено дуже неповно і то з двох причин: перша, що більшість галузів суспільної культури, як політичний розвій економічних і суспільних відносин на Україні, розвій держави і державних установ тощо відходять до курсу загальної історії України, а розвій літературної творчости має зложити окремий курс історії української літератури: так само в окремий курс має відійти огляд народньої матеріяльної культури, що має зложити курс української етнографії; нарешті з причини нашої неповінформованости ми не можемо висвітлити успіхів і досягнень українців в обсязі прикладних наук і технічної культури , а також в обсязі наук гуманітарних, але не звязаних з предметами українїстики. Ще не зроблено тих праць, на підставі яких можна було б висвітлити цю сторону української культури. Таким чином наш курс обмежується до огляду української духової культури, та і то не повно, бо немає огляду літературної творчости нашого народу, огляду його мистецтва поезії і інших вище згаданих дисциплін.

Нарешті, починаючи наш курс, ми зауважили (стор.), що для зрозуміння культури українського народу, треба зрозуміти закони, за якими культура розвивається, отже, треба студіювати Історію Української культури. Тому ми застерігаємо , що в представленні образу української культури ми обрали методу історичну і старалися дати зрозуміти той історичний процес, в якому постійно міняється зміст і форма виявлення різних галузів української культури. Разом з тим ми старалися показати, що в різних галузях творчости і культурного руху, всі незчисленні галузі культурної творчости власне розвиваються за спільним законом в одному великому історичному процесі.

Для кращого зрозуміння цієї єдности, ми прийняли періодизацію, з якої виявилося, що всі галузі української культури переходять ті самі періоди єдиного історичного розвою. В залежності від фаху кожен дослідник дає тим періодам інакшу назву, прийняту в його науці, але читач повинен розуміти, про який період іде мова незалежно від того, як цей період називається. Найдетальніше ми намітили періодизацію в розділах присвячених галузям мистецтва і назви періодів дали ті, які уживаються з історії европейського мистецтва. Тут ми дотримувалися системи восьми періодів, зводячи в силу локальних українських обставин добу візантійського стилю і стилю романського до одного періоду візантійсько-романського, за яким послідовно приходили періоди готики, ренесансу, барокко, рококо, класичности, еклектизму і сучасности. Але цієї номенклятури, крім істориків мистецтва, дотримуються тільки найпоступовіші історики літератури, інші фаховці вживають загально історичних назв тих самих періодів, інколи деякі з них обєднуючи між собою, інколи поділяючи їх на части і деталізуючи.

Так період візантійсько-романський в загальній українській історії називається - Княжі часи. Інколи історики, коли їм це вручно, відділяють період візантійський романізований від чистого романського і перший називають "Домонгольська доба"або "Передтатарські часи", а другий називають галицькою добою, або часи галицько-візантійськими. В Західній Европі доба романського стилю називається добою феодалізму.

Доба Готики український історик звик називати добою "литовсько-руською", або часами литовсько-руської держави. Історики Західньої Европи цю добу називають добою "розвою міст".

Добу Ренесансу український історик здебільшого називає добою початків Козаччини, а Західній Європі історики її теж називають добою Ренесансу або добою початків модерної держави.

Добу Барокко українські історики називають добою розцвіту Козаччини і для власної зручности іноді її деталізують, ділячи на коротенькі періоди: Хмельниччини, Руїни і часів Мазепи. В Західній Європі історики називають цей період добою " станової монархії", або "католицької реакції".

Добу Рококо українські історики називають останніми часами Козаччини. Історики Західньої Европи цю добу після традиції називають добою "просвіченого абсолютизму", або менш святочно добою абсолютної монархії. Три періоди: Ренесанс, Барокко, і Рококо на Україні відповідають трьом періодам розвою Козаччини, і тому історики України часто ці три періоди зводять до одного- доби Козаччини. І це має знову свій сенс і підкреслює єдність історичного культурного процесу. Як на протязі цих трьох періодів зміняються фази розвою одної суспільної верстви -Козаччини, так і всіх галузях мистецтва і культури в цих трьох періодах розвивається один процес, що в Добу Ренесансу складається, в добу Барокко повно розвивається, а в добу Рококо кінчається, точнісенько так, як і ціла Козаччина.

Доба Класичности на Україні у істориків здебільшого називається добою розвою кріпацтва, а в Західній Європі - добою виступу "третього стану".

Доба еклектизму не має в українських істориків своєї окремої назви; у всесвітній історії її називають добою найвищого розвою капіталізму.

Наренті сучасність і є сучасністю, яка може до історії і не належить сьогодні, але буде належати завтра. Те, що було сучасністю і до історії не належало, коли починав виходити наш курс Української Культури, тепер вже одійшло до історії і то до років історії повних великих подіями, в яких багато держав загинуло, змінилася основно політична мапа Европи, а що для нас головне, змінилася доля великих частин української землі і українського народу.

Крім перечислених вище назв ріжних періодів історії культури, деякі автори могли вживати ще й інших назв і термінів, іноді деталізуючи періодизацію, але читач мусить розуміти і сам здати собі справу під якою назвою криється який період історії Української Культури.

Очевидно буде не актом звичайної чесноти, але виявом справедливого почуття, коли кінчаючи цю шостилітню працю ми висловимо щиру подяку всім товаришам-співробітникам курсу Української Культури, що не пожаліли для неї свого труду, і цілому колективу Українського Технічно-Господарського Інституту - УТГІ, що не пожалував ні труду на видання курсу, ні коштів, щоб оупроводити його бодай скромними, але необхідними таблицями ілюстрацій.

Д. Антонович.

Подебради 30,VIII,1940.

До курсу "УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА".

З А П И Т А Н Н Я :

До лекції 1-ої:

1. Від якої науки почалися наукові досліди на полі українознавства?
2. Які науки українознавства розроблювалися в XIX столітті ?
3. Які науки українознавства розвиваються а XX столітті?
4. В яких напрямі розвиваються склад наук українознавства ?
5. Які імена можна назвати, як найвидатніші в науках українознавства в XIX столітті ?
6. Яка практична користь для українців від наукових осягнень в галузі українознавства ?

До лекції 2-ої й 3-ої:

1. Чому школа на Україні була конфесійною ?
2. Яке значіння мала конфесійність у шкільній практиці і як у різних часах це значіння мінялося ?
3. Яку роль і коли грала українська аристократія в справі заведення шкіл на Україні ?
4. Яку роль і коли в шкільній справі грало українське міщанство ?
5. Яку роль й коли в шкільній справі грала козацька верства ?
6. Як ставився до українського шкільництва литовський уряд ?
7. Яке відношення до українського шкільництва було з боку польського уряду ?
8. Як до українського шкільництва поставився російський уряд ?
9. Яке відношення до українського шкільництва видав австрійський уряд ?

До лекції 4-ої та 5-ої:

1. Що дала Наддніпрянській Україні в ділянці народньої освіти революція 1917 р. ?
2. Опишіть систему шкільної освіти на Радянській Україні
3. Подайте характеристику трудової школи в сов. Україні.
4. Як здійснюється на практиці принцип обовязкового загального та безплатного навчання в трудовій школі сов. України ?

5. Опишіть послідовність ступенів професійної освіти в сов. Україні та ті завдання, які ставить собі кожний з цих ступенів.

6. Охарактеризуйте стисло сучасний стан народньої освіти: а/ в Галичині; б/ на інших українських землях під Польщею; в/ на Буковині г/ на Підкарпатській Русі; ґ/ в українських колоніях - в Канаді та Бразилії.

До лекцій 6-9:

I. Коли почалося українське письмо, звідки і в якому вигляді прийшло воно на Україну ?

2. Який зміст мали перші українські книги ?

3. Яка була техніка переписування книг на Україні, хто нею займався, які були спеціяльности ?

4. Коли почалося друкування українських книжок поза Україною і на Україні ?

5. Яка була доля українського друкарства за польського володіння Україною ?

6. Яка була доля українського друкарства під пануванням Москви до XIX ст. ?

7. Яка була доля українського друкарства в XIX ст. ?

8. Яке значіння для українського друкарства мали українські - шляхта ? міщанство ? козацтво ?

9. Яке було історичне значіння української книги в XVI-XVII століттях ?

I0. Яке було значіння української книги в XIX ст. ?

До лекцій I0 і II.

I. Коли починається українська філософія ? Коли позначена ? Коли самостійна ?

2. Чому ми звемо Сковороду "містиком" ?

3. Чи не знаходите Ви в поглядах Сковороди непослідовности ? Коли так, то яку ?

4. Яку схожість Ви знаходите між думками Сковороди та Куліша ?

5. Чи є схожість між думками Сковороди та Юркевича ?

6. Які з думок Костомарова про російський та український народній характер можна ще й тепер вважати вірними ?

7. Дайте короткий виклад думок Юркевича .

8. Чи погоджуєтесь Ви з характеристикою українського світогляду, що подано в кінці лекцій ? Як що ні, то що Ви вважаєте помилковим, а що Ви, може вважалиб потрібним ще додати ?

9. Чи вважаєте Ви можливим користатися творами Гоголя для характеристики української думки ?

10. Чи є схожість між думками Гоголя та Куліша ?

До лекцій 12 і 13.

1. Як Україна стала християнською і як в українському народі ширилася українська віра ?
2. В чиїй залежності була християнська церква на Україні?
3. Як і чому від української церкви відділилася церква московська ?
4. Як і чому єдина українська христичнська церква розкололася на православну та уніятську ?
5. За яку церкву стояли народні маси на Україні ?
6. Як і коли Московщина покорила собі українську церкву ?
7. Де була розповсюджена Унія і чому вона під кінець утрималася тільки в австрійських українських землях ?
8. Яку ролю грає церква в нинішній боротьбі укр.народу за визволення ?
9. Яка небезпека загрожує українському народові з боку церкви ?

До лекції 14.

1. Які кодекси права діяли на Україні і в якій черзі вони слідували один за одним ?
2. Які основні принципи "Руської Правди" в карах за злочини ?
3. Коли повстав,звідки розвинувся і де був чинним "Литовський статут" ?
4. Що таке "Магдебурське право" і де воно діяло ?
5. Які суди були в гетьманській Україні ?
6. Що таке "Копні суди",як і де вони відбувалися ?
7. Що таке "Права по которим судится малороссійский народ" ?
8. Коли і як скінчилося діяння українських кодексів права ?

До лекції 15.

1. Що треба розуміти під національним мистецтвом ?
2. Чи може бути у культурного народу зовсім самобутнє мистецтво ?
3. До громади яких народів з своїм мистецтвом належить український народ ?
4. Які фази в розвою свого мистецтва переходив український народ ?

До лекцій 16–18.

1. З якого часу можемо стежити початок і розвій української архітектури ?
2. Які гіпотези були в науці про походження архітектури на Україні і яку можна уважати за найоправданішу ?
3. По яких центрах України і в яких часах найбільше розвивалася українська архітектура ?
4. Якими будівельними матеріялами послугувалися будівничі на Україні ?
5. В якому відношенню між собою була на Україні архітектура мурована й деревяна ?
6. З якого часу можемо стежити деревяну архітектуру на Україні ?
7. Які типи української деревяної архітектури збереглися до нашого часу ?
8. В яких часах які верстви людности були головними меценатами української архітектури ?
9. В яких часах яких знаємо найголовніших архітектів на Україні, і які будівлі вони вивели ?
10. Який стан української архітектурної творчости в наших часах ?

До лекцій 19–20.

1. З якого часу можемо стежити розвій української скульптури ?
2. Звідки прийшло на Україну мистецтво української скульптури ?
3. Яким матеріялом користувалися спочатку українські скульптори ?
4. Де на Україні найбільше розвивалося спочатку українська скульптура ?
5. Звідки прийшла на Україну, і коли, скульптура нових часів ?
6. Де був перший центр розвою скульптури нових часів ?
7. В якому матеріялі осягли найбільших успіхів українські скульптори ?
8. Де мусіли зосереджуватися українські скульптори в останніх століттях ?
9. Які в них часах були найславніші українські скульптори і які їх твори ?
10. Де мусять працювати видатніші скульптори наших днів і які їх твори ?

До лекцій 21–22.

1. З якого часу можемо стежити розвій українського малярства ?

2.Звідки прийшло на Україну мистецтво малярства ?

3.Які напрями в малярстві боролися на Україні за князівських часів ?

4.Які два типи малярства розвивалися на Україні в середніх віках ?

5.До якого типу з огляду на виконання відносяться старі українські ікони ?

6.Який був район розповсюдження українського малярства при кінці середніх віків ?

7.Які впливи дали себе знати в українському малярстві з початком нових віків ?

8.Які осередки малярства були на Україні за козацької доби ?

9.Де мусіли закладатися осередки українського малярства в часах післякозацьких ?

IO.Де і в якому напрямі працюють сучасні майстрі українського малярства ?

До лекцій 23-24.

I.З якого часу можемо стежити розвій української гравюри ?

2.Якого типу знаємо на Україні гравюри залежно від матеріялу, на якому їх виготовлено ?

3.Якого типу знаємо на Україні гравюри залежно від їх призначення ?

4.Які осередки виробу гравюр були в старій Україні ?

5.Де на Україні були школи граверного мистецтва ?

6.Де удосконалювалися українські майстрі в мистецтві гравюри ?

7.Куди перенісся головний осередок українського мистецтва гравюри з кінця XVIII ст.?

8.Яке значення для розвою української гравюри має Шевченко ?

9.Де і як працювали українські гравери після Шевченка ?

IO.Які ознаки оживлення граверного мистецтва на Україні в сучасності ?

До лекцій 25-26.

I.Чи можна дати повний образ розвою орнаменту на Україні ?

2.З якого часу ми маємо перші зразки орнаменту на Україні ?

3.З якого часу можемо починати розгляд розвою орнаменту на Україні ?

4.За якими ознаками можна клясифікувати орнаменти ?

5.Які організації майстрів і в якій послідовності од-

як по другій працювали над орнаментом ?

6. Коли і з яких причин продукція орнаменту одійшла до сільської людности ?

7. Які ґатунки орнаменту і мистецької промисловости, знані в старовині, було страчено ?

8. Які ґатунки мистецької промисловости нові з'явилися на Україні в кінцем XVIII та в XIX ст.?

9. Яка небезпека загрожувала розвоєві українського орнаменту на початку XX століття ?

10. Які ознаки оживлення українського орнаменту бачимо в сучасности ?

До лекцій 27--28.

1. В чому полягає основний характер української музики?

2. Які збереглися найстарші українські пісні та які їх ознаки ?

3. На які характерні групи діляться старі українські народні композиції ?

4. Чи збереглися останки українського старого героїчного епосу на Україні ? Самостійно, або як напластування в козацьких думах ?

5. В яких часах найбільше розвивалася староукраїнська народня пісня ?

6. Яке нотне письмо і в яких часах уживалося на Україні ?

7. Який був первісний церковний спів на Україні ? Коли заведено поліфонічний спів у церкві, як він називався і чи мав вплив на народню пісню ?

8. Коли появилися великі церковні композитори українські/які саме, і яке значіння вони мали для розвою української музики ?

9. Хто був центральною постаттю в українській музиці другої половини XIX ст. і яке мав значіння для розвою української музики ?

10. Які композитори працювали в українській музиці в другій половині XIX ст, і на початку XX століття в обох частинах України /російській та австрійській/, які були їх стремління тоді й до чого стремлять сучасні українські композитори ?

До лекцій 29--30.

1. З якого часу можемо стежити розвій українського театру ?

2. Які були перші відомі нам українські сценічні твори і хто були їх автори та виконавці ?

3. Якого характеру сценічні твори компонувалися на Україні в XVII -- XVIII століттях ?

4. Де містився український театр в XVII-XVIII століттях ? Який був його суспільний характер ?

5. Які були найвидатніші українські сценічні твори в XVII ст. і які їх характерні риси ?

6. Хто і як реформував українську драму на початку XVIII ст. і які були наслідки тієї реформи ?

7. В чому полягала реформа українського театру на початку XIX ст. ?

8. Який розвій і яке значіння для розвою театру на Україні мав кріпацький театр ?

9. Який характер мав український театр в першій половині XIX ст.

10. Коли повстав і як розвивався український театр в Галичині і яка його доля до окупації Галичини в 1939 році ?

11. Хто реформував український театр в другій половині XIX ст. і яке значіння та які наслідки мала та реформа для українського театру ?

12. Які стремління виявляє сучасний український театр і який його в загальних рисах характер ?

З М І С Т.

		Стор.
І.Д.Антонович:	Вступ.	І.
2.Д.Дорошенко:	Розвиток науки українознавства в XIX і на початку XX століття і її досягнення.....	9
3.В.Біднов:	Школа й освіта на Україні.	20
4.С.Сірополко:	Народня освіта на українських землях і в колоніях.	47
5.Українська книга.І..	. . . . .	64
І.Д.Антонович:	Книга рукописна.	64
II.С.Лотоцький:	Українське друковане слово.	70
III.Д.Антонович:	Автори,друкарні і меценати.	80
IУ.Д.Антонович:	Мистецтво української книги. . . .	95
6.С.Наріжний:	Українстка преса.	III
7.Д.Чижевський:	Українська філософія.	I28
8.Д.Антонович:	Передхристиянська релігія українського народу.	147
9.В.Біднов:	Українська церква.	I54
IO.Д.Антонович:	Українська християнська церква в сучасності.	I70
II.А.Яковлів:	Українське право. I.Історичний нарис	I74
	II.Звичаєве право. . .	I8I
I2.Д.Антонович:	Українське мистецтво.	I86
I3.В.Січинський:	Українстка архітектура.	I88
I4.Д.Антонович:	Українська скульптура.	220
I5.Д.Антонович:	Українське малярство.	247
I6.Д.Антонович:	Українська графіка.	279
I7.Д.Антонович:	Український орнамент.	3I4
I8.Д.Антонович:	Українська музика.	329
I9.Д.Антонович:	Український театр.	363.

---------- oOo----------